فلسفة

بيار لاسير

أفكار نيتشه حول الموسيقا

الموسيقا ردة فعل عند الشعب الألماني



ترجمة
علي شمس الدين

مقدمة

شغلت الموسيقا فكر «نيتشه»، وأخذت حيّزاً كبيراً من عقله، في بداية عمله ككاتب.

«نيتشه» الكاتب:

يُعتبَر الإلهام والشعور الموسيقي تواصلاً ميتافيزيقياً؛ تواصلاً للحقيقة الميتافيزيقية. حتى أنه منَحَ الموسيقا دوراً رئيسياً، وقد يكون الدور الأول في تزكية الثقافة الإنسانية، والروح الانسانية أيضاً، وحتى «النفس البشرية».

كان «نيتشه» ينتظر من التأثير الموسيقي أن يكون محورياً في قيام الحضارة الجديدة التي ليس عليها أن تكون غنيّة فحسب، وإنما أيضاً متحورة في عناصرها التفكيرية والأخلاقيّة.

إذاً، يمكننا أن نقول حتى الآن أن الموسيقا شكلت كل عقلية وتفكير «نيتشه».

لم يكن يكتب إلا للذين «يولدون من أحشاء الموسيقا، حيث تكون العلاقة مع الأشياء علاقة ناتجة عن اللاوعي الموسيقي».

إن حرارة علاقته بفاغنر في سنواتها الأولى كانت معروفة ومتداولة لدى الجميع، ويوضح عملنا هذا أنه حتى في أوج شغفه «بفاغنر»، لم تكن انطباعات «نيتشه» القوية اتجاه الموسيقا «الفاغنرية» على مسافة تامّة مع المعنى التاريخي والفلسفي لنظرياته وفي تركيب تخيّلاته.

ومن هنا تتضح «فصيلة الإهانات» التي وجهها «نيتشه» لفنٍ لطالما اعتبره في

السنوات السابقة من حياته أساسياً، ولطالما احتفى به.

سيعتبر «نيتشه» الكره الحقيقي للفن «الفاغنري» متعلقاً بما يمكن اعتباره إزالة: «الوهم التفكيري» حول الموسيقا، فبعد أن كان «نيتشه» قد وضع الموسيقا في قمّة جميع الفنون، وقدّسها طويلاً، عاد ليعتبرها (انحطاطاً حضاريّاً).

ستصبح الموسيقا في فكر نيتشه نفايات ثمينة للحضارات البائدة، بعد أن كانت محركاً للحضارة. كان نيتشه بداية قد ربط الموسيقا بالإلهام «الميتافيزيقي»، أكثر من القانون العالمي، أو من خلال جوهرها اللانهائي. فيقول: إن الموسيقا تتهادى في حلم نوستالجي، وبمعنى آخر المُعاناة التي يسببها الشوق غير المُشبَع للعودة، موجهاً نظريته هذه إلى شيء بائد، أو لم يعد ممكناً وجوده. ومن هذا المنطق الجديد نظر «نيتشه» إلى أعمال «بيتهوفن» أيضاً، فكانت هذه الأعمال أمام عينيه ملوّنة بألوانٍ مُنهزِمة ومُنعدِمة؛ فيصفه بيتهوفن:

«بكاء جنائز أوروبا القديمة».

أخذ «نيتشه» بالاعتبار ذاك الاعتقاد الألماني السائد في تكوين ما يُسمّى: «بالعِرق الأصلي»، أو «الشعب المختار»، وكان قد فسّر كما «فيخته» قدرتهم على «الميتافزيق»: علم البدايات الأولى، وقدرتهم على الإبداع الموسيقي. هكذا تفسر هذه «التنقيّة الألمانيّة»، ومن خلال قدرة الروح الألمانية، من مبدأ رأى فيه «نيتشه» أن الشعب الألماني لم يكن أبداً في موضع الحضارة المُنشئة، أو لنقل: «الحضارة الخالقة»، وإنما «الحضارة الهزيلة»، «حضارة الأشخاص الهُزَّل». فكانت إشعاعات الحضارات الخّلاقة الباقية لا تصل إليهم إلا باهتة وضعيفة.

يعتبر «نيشته»، ومن خلال هذه المقاربة عن الحضارة الألمانية، أن ميول

الشعب الألماني إلى «تنقية الاصل»، ستكون قد تأسست على ما يسميه:

«العدم»، «الحلم الألماني»، وكان التعبير عن هذا الميول هو: «الموسيقا».

هذه المرحلة من العدميّة الموسيقيّة، جاءت في وقت أزمة التشاؤمية التي عبّر عنها في: «إنساني ـ إنساني كثيراً»، وكان هذا التعبير عن هذه المرحلة التشاؤمية سيؤسس «نيتشه» في مرحلة بعدها لمبدئية أكثر تجدداً، وذلك بعد أن نقض شغفه الأول، الذي لم يتجسد في الموسيقا وحدها، إنما في التكوين الجمالي برمّته، وجد نيتشه صوت الانسجام في داخله، وبدأ يفرق بين ما هو جيد وما هو وسيء في الفن.

سيعُرَف بانسيابية ودقّة بالغة معارضته للكلاسيكيّة، وللرومنطيقيّة. سيلاحظ بين الموسيقا القديمة والموسيقا المُتجدِّدة، بين الأشكال الشعورية التي تُعبّر عنها الأولى، والأشكال الشعورية التي يعبر عنها في الثانية.

سيبحث في المعاني الغامضة لمعظم المبادئ الموسيقية، وسيبحث أيضاً، وبشكلٍ أكثر عموميّة، عن مكانة التفكير العقلي للإنسان المُعاصِر في التفاعل مع الشعورية اللّذويّة الفنّية.

ينتقد «نيتشه» وينظر في مدى المخاطر التي تشكلها الشعورية الموسيقية، والأشكال الموسيقية المختلفة، كما يبحث في الموسيقا المستقبلية الجيدة بحسب تعبيره، من خلال الذوق والتذوق الموسيقي.

إشكاليات رئيسيّة يعالجها «نيتشه»، ليست فقط في مستقبل الفن ومصيره، إنما فيما يتعلق أيضاً بالطبيعة الانسانية.

حتى في نظرياته، سواءً من حيث تعريفه للموسيقا، أو إدخال عقليته النقديّة في التحليل الموسيقي، كان نيتشه يقوم بالبحث الأكثر فعالية وإبداعيّة. كان يشعر بالموسيقا بحيوية كبيرة، وكان يسمعها كثيراً، حتى استطاع أن يتكلم عنها بهذه الطلاقة، وهذه الشعورية الضخمة، وبهذه الفلسفة العميقة.

كان يقول أحد القدماء: «أنا لا أجيد عزف الفلوت، ولكنني أعرف إذا كان يجب أن تعزف»، هذا الشيء الغامض في شغف العازف الجيد أو المبتدئ في العزف، يجيب عن هذا السؤال.

إذا كانت الموسيقا لا تخاطب العقل التفكيري، والأجزاء العليا من الشعور، لن تستأهل اسم الفن، وقد يكون في هذا الموضع من الجيد وضعها في مكانة منخفضة من الرقص التعبيري.

إنما تعتبر الموسيقا من بين كل الفنون، وفي طبيعتها، هي الأقوى تأثيراً على المشاعر والشعور، وتضع وسائل الإيحاء الجنسي والجسدي الأكثر تأثيراً في عمقها. سيطرة الفكري على المادي للانفعال الشعوري على الانفعال التوتري، تميز ما بين الفن الموسيقي المتضعضع والجيد. وهذه الانفعالية المتضعضعة ليست جمالية فقط في معناها، وإنما تزعزع التداخلية الشعورية للمستمع أيضاً. إن لذوية الموسيقا لا يمكن تفريقها في معناها العميق عن اللذوية التي تمنحها المخدرات، ولكن ما هي هذه القواعد التي يجب أن تتبعها الموسيقا حتى تصل إلى هذه المرحلة في اللذوية والشعورية؟، والتي ترفع الروحية والنفس في الوقت ذاته؟. ما هي العقلية التي اتخذتها موسيقا فاغنر؟، وما مكانة الموسيقا في السنوات السابقة بين اللذويات التي يتسمتع بها المتحضرون؟.

في المقابل، ترتبط الموسيقا بباقي الفنون، وخاصة بالدراما. لكن ما هي الشكوك التي تخلقها هذه الروابط عند الجماليين؟ إن الدراما تعيش من الحقيقة والملاحظة والتحليل. سواء أكان هذا حقيقياً أم غير حقيقي. أليست الموسيقا بالضرورة، ألسنية، كلامية، أو تعبيرية، هل هي غير خاضعة للتحليل؟ وهل لها علاقة بما هو حقيقي؟ في الماضي كان النوع الأقل أهمية يخضع لرقص الباليه، وفي مكانة أقل منه، لدرجة عدم الترابط. ولكن ها هو عصرنا يمنح نوعاً موسيقياً كبيراً قام به «فاغنر» في أوبرياته.

بنى «نيتشه» على جميع هذه الإشكاليات والأسئلة نظرياته ورؤياه النقدية.

من بين ثلاث مراحل قمنا بتقسيمها من خلالها تطور رؤية «نيتشه» الموسيقية للجمالية الموسيقية، وبهذا فإننا سوف لن نبحث هنا إلا في المرحلة الأولى فيما بينها.

سنحاول في كتابنا هذا أن نمنح ما يكون للكاتب من إمكانية تحديد موضوعه كما يحلو له، وهذا التحديد يدخل في مكان العقلية النوعية، وليست التحددية الكمية، وذلك من خلال طبيعته التشكيكية. ستحول «نيتشه» إلى ما لم يكن ما هو عليه في السابق لكاتب ذو إنسيابية هائلة. إن أفكاره الفلسفية، وشعوريته الجمالية، كانت تجريداً، وغموضاً، ومنقسمة حول نفسها، حيث بدأ «نيتشه» بنظريات أكثر تنوعاً. وأنا لا أعارض فكره ولا أقول هنا، أننا لا نجد في أعماله فكر تعارضي، لكن إذا نظرنا إلى أعماله متفرقة، فسوف نجد أن أفكاره واضحة، وتخضع لنظامٍ منطقي. وهذه المبدئية الإبداعية لدى «نيتشه» ستنشئ عنده عملاً أكثر وضوحاً، وهذا هو العمل الذي سنبحث فيه فيما يتعلق بأفكار «نيتشه» حول الموسيقا. ونحن في هذا الصدد سنفرق بين محتوى: «ولادة التراجيديا،

فاغنر لبيروث، وملاحظات تتعلق بمرحلة تخطيتها. سوف نجد هذه الملاحظات في الجزء الثاني من: «حياة نيتشه من خلال السيدة فروستر نيتشه»، وفي الجزء الخامس من: «الأعمال».

وكنا قد سمحنا لأنفسنا في هذا المضمار ببعض النظريات النقدية، والمتعلقة بالجماليات الموسيقية. وكذلك للمبدئيات الميتافيزيقية، أو للفلسفية التاريخية، حيث تتعلق بها هذه الأطروحات، فسيكون لدى القارئ ودون أدنى شك، فهم لمدى أهميتها، ولمدى اتساعها النقدي.

ترجمت «ولادة التراجيديا» للغة الفرنسية من خلال السيد جان مارنولد، والسيد جاك مورلاند.

وكانت قد نشرت السيدة ماري بومغارتنر في العام 1877 ترجمة لريتشارد فاغنر في بيروث، ولا توجد ترجمة فرنسية للنصوص المتبقية التي رجعنا إليها، وقد ساعدتنا الترجمات الموجودة دون نسيان مسؤولية المعنى في النصوص؛ تلك الترجمات التي تعود للنصوص الألمانية.

مقدمة

المعطيات الأوّلية للجماليات النيتشوية:

أولاً: «ميتافيزيقيا الفنان».

كانت الأفكار الأولى لنيتشه حول الموسيقا تتعلق، أو لنقل أن «نيتشه» ربطها بمبدأ: «جمالي ـ ميتافيزيقي» للكون.

وكانت هذه الافكار محور أعماله في كتابه الاول: «ولادة التراجيديا» (1871). وهو كتاب منذ بواكيره كان يوصف بالعبقرية، وتعتبر شخصية الفنان والمفكر، الاكثر فرادة والاكثر تفرداً. آنذاك كان «نيتشه» بعمر الخامسة والعشرين، وكان يخاطب المعلمين الكبار الذين أثروا في شعوريته: «شوبنهاور، فاغنر، واليونان». وكان «نيتشه» يستعمل مراجع مُدهشة من الجدلية الألمانية للتأكيد على أن التشاؤمية الجمالية الفغنرية والهيلينية كانت تجيب على ثلاثة أسس من النفس ومن الشعورية، متداخلة وتتبع ذات العمق، فيجيب على أن العبقرية اليونانية كانت في طياتها الأساسية عبقرية «موسيقية»، وأن هذه العبقرية التي طويت في الفلسفة السقراطية، والفلسفة المسيحية، عادت لتظهر في الموسيقا المتجددة الحديثة، خاصة في موسيقا: «ريتشارد فاغنر».

وأخيراً، فإن الإبداع الموسيقي مرتبط برابطة وثيقة بالنظرة التشاؤمية للعالم.

لن نوضح من هذا الجزء إلا ما هو ضروري أساساً لعقلية النظريات النيتشوية للطبيعة الأساسية للموسيقا، وعلاقتها بغيرها من الفنون، ودورها في الروح الإنسانية.

كانت انطلاقة «نيتشه» في فكره من التشاؤمية الوحدوية: (البانتييسم – pantheism وحدة الكون والوجود والطبيعة)، وكان يوعز الألم الذي يعانيه الإنسان للطبيعة الأولى، الإنسان المُطلَق الذي يحمل في طيّاته حرباً دون حدود. وبكونهِ الكل، وبكونه العدم في آن؛ فهو في المُطلق فوضى الأشياء المتناقضة جميعها: (الطبيعة الأولى). هذه هي الكينونة ما عليه: العذاب اللانهائي لعدم قدرة هذا الكائن على التجدد، هي بذاتها طاقة تتحدد في قابلية هذا الكائن على الانسياب في كائنات غير – دائمة؛ ومن هنا فإن: «أم العالم هي العذاب».

خارج هذا الكائن المطلق، وعذابه المطلق، لا شيء يحكم هذه العلاقات الواقعية التي يتحدد من خلالها هذا الكائن بذاته. الكون في كليته، لا يحدد أي معنى للنهائية، أو للمنطقية. الله لا ينجب، كما كان «لايبينز» يقول: «الأفضل الممكن من العوالم»، الكون بكل معناه لا معنى له. إله متجرد من الأخلاق، بطبيعة الحال يتجرد بوحشية من عذاباته. يخلق ويدمر، يخلق الجيد والشرير، وبكل لذة متساوية، لكي يتلذذ بقوته وجبروته، يتحرر هذا الإله بخلقه للأكوان والعوالم من التناقضات المتداخلة داخله.

كل ما هو موجود موجودٌ لأجل الوجود فقط، للانهائية التي لا تخضع لأحد أو لشيء. فقط ما نراه ونعتقد به ليس على ما هو. إن العالم، أو العوالم، والتي يتحدد فيها الكائن المُطلق، ليس في الحقيقة سوى مظهر من مظاهر الواقعية، أو الحقيقية، أما ميتافيزيقياً فإن الحياة حلم، يتداخل ويعيش مع باقي الأحلام، من التناقض السلبي والإيجابي للكائن المطلق، أي للفوضى اللانهائية.

الحياة هي انعكاسات فقط، أما الموت فهو الحقيقة الوحيدة. الحياة هي التمظهر، أو لنقل الظاهرية لما يريد أن يتمظهر فيه هذا الكائن المطلق، لكي

يخفف من معاناته على ما هو عليه، وحتى يُبلِسم آلامه من الفوضى اللا نهائية المطلقة. وبين كل المظاهر الخلّاقة للكائن المطلق؛ الانسان هو من يجيب على هذه الألوهية.

من خلال هذه الميتافيزيقية الغريبة نسأل: «أليس الإله النيتشوي هو الفنان المُطلق؟». ومن هنا، أليس الفنان هو من يبحث عن هارمونية الأشياء من خلال خلقها، والتخلص من فوضويتها، وتناقضاتها؟.

إنما العمل الفني، سواءً عند الإله أو عند الانسان، فيه طبيعة ذات وجهين على قدر ما يتناغم من رؤى المظهر، ويمكننا القول أن الله يحلم، وبقدر ما هو يتناغم مع نفسه من خلال الفيض الإلهي، ومن جوهره بإزالة جميع المظاهر التي يخلقها، وهو قادر على الطفولية اللانهائية، إلا إنه خاضع للهيام.

يمكننا القول فيما يتعلق بالإنسان الفنان الشيء ذاته، فمن جهةٍ هو يخلق أشكالاً هارمونية في مواجهة الفوضى الكونية، ومن جهة أخرى ينتبه هذا الانسان إلى الواقعية والحقيقة ذاتها، ويواجه لوحة الموت التي تتناقض مع قوّته الخلّاقة.

هناك إذاً وجهان نفسيان، وجهان عبقريان متفردان ومتناقضان على المستوى ذاته: الحالة الأبولونية، والحالة: الديونيزيسية.

تجربة نفسية أساسية، اسم: «أبولونية» يصف عالماً من الخيال والأحلام من عالم الواقع الظاهري، أما الاسم: ديونيزيسي، فهو يصف الشعور الفعّال لما سيكون، أي أنه الخلق من التدمير.

الأبولونية تريد من الظاهر خاصية اللانهائية، وأمام هكذا مظهر يصبح الانسان صامتاً، ودون رغبة، كالبحر، متفقاً مع نفسه، ومع الوجود كله.

أما الديونوزيسية فهي تبحث في السعي من أجل الوجود؛ أي الخلق والإبداع.

وهناك في هذا الصدد تقسيمٌ غريبٌ للفنون.

فمن جهة:

الفنون الأبولونية التي هي الفنون البلاستيكية والأدب «البطولي»، أما الفنون الديونيزيسية: «الموسيقا»، وهي تلك التي تواجه باقي الفنون البلاستيكية، والفنون الأبولونية.

الفنون الأبولونية يكمن مغزاها في الجمال، لكنه الجمال البعيد عن كونه جمالاً من طبقيته الواقعية، فتنشأ فيه التناقضية العليا. الكمالية تأخذ من الموت الكائنات الجمالية، وتعطيهم يفاعة آلهة الأولومب وشخصيات هوميرية. في الواقعية لا شيء يدوم، وإنما كل شيء يتحول؛ وبينما تعبّر الموسيقا عن التحوّل الإلهي الذي يتحكم بالحياة في نحول العدميّة، فإن باقي الفنون تعبر عن الظاهرية النظرية والحلم، وليس مغزاها الأخير أي الموسيقا هو الجماليّة، فهي غريبة ومتفوقة على خاصّية الجمال، وليس هناك جمال موسيقي، فالجميل يتصف بالنظام والاتّساق. أما خاصية الموسيقا فتكمن في الانفصال، اللااتّساق... وعندما تبحث عن الجمالية الاتّساقية في الأشكال، فهي هنا تتفكك.

قال ريتشارد فاغنر في عمله عن بيتهوفن أن: «على الموسيقا أن تقدر، وأن تتجرد من الاتّساق الجمالي، والبلاستيكي».

وهنا، ومهما كان التعارض مع النظرة الأبولونية، والديونوزيسية، إلا أن ذلك لا ينفي التأثر فيما بينها. إن النشوة الأبولونية منفصلة عن التأثير القوي للديونيزية، بما أنّ الرعب الذي ينتجه التدمير العالمي، هو الذي يجعلنا نحلم باللانهائية من خلال الجمال. إلا أنه، وبما أن الواقعية في مستوى أقل من الظاهرية، فإنّ الإلهام الديونيزيسي يسيطر على الإلهام الأبولوني. إذاً فالموسيقا إلهة جميع الفنون، والعنصر الموسيقي هو المؤسس لها وللكائنات الجمالية، وحتى الكائنات الشعرية، فأصل الشاعرية فيها موسيقيّة مبدئية.

الموسيقا ليس لها هدف الجمال، وليس هنا ما هو جمال موسيقي، الموسيقا هي أم باقي الفنون.

سيكولوجية الفن

في السابق كانت هذه الميتافيزيقية ضبابية، وكانت تملؤها الأفكار الإيجابية المُطلَقة والمجرّدة للنفسيين، وذلك حين هبطت هذه الضبابية أيضاً في فكر نيتشه.

يكتب نيتشه: «كم أنا نادمٌ، بعد خمسة عشر عاماً على ولادة التراجيديا، لأنني بحثت عن التعبير من خلال المعادلات الكانطية، والشوبنهاورية، عن مقاربات جديدة متناقضة للنفس أكثر من كونها مناسبة للذوق الكانطي، والشوبنهاوري». ويتابع نيتشه في إيجاد قيمة لهذه التقديرات الكانطية والشوبنهاورية، فهناك نفساوية للفن، لم يحد عنها نيتشه أبداً، وهي موجودة في: «ميتافيزيق الفنان»، وتناسب جدليته.

«ليس هناك فرق في نظر نيتشه بين الجميل والعادي الجمال، والعادي الجمال والمخيّلة». وهذه المعادلة يتطرّق إليها كثيراً بين الجماليين الفلسفيين، إنّ الجميل أعلى من الحقيقي، والفن يؤدي إلى كمالية الكائنات أو الأشياء التي يقلدها، إنما في معناها هي كأشياء مطلقة، هذا المبدأ حسب «نيتشه» هي المداخلة الفلسفية الخاطئة لمعادلة جمالية صحيحة.

من المؤكد أن الهدف من العمل الفني أن يؤلف أنواعاً وأشكالاً محددة وكاملة، وهذه الاشكال لا يلغيها الفن عن واقعيتها ولا يربطها مطلقاً، وإنما يخلقها. إن فلسفة نيتشه تؤكد أن أفكارنا وعقلنا حتماً من الفن. فيكون الفنان هو الغريزة المطلقة وسيد المغزى، وهو الذي يؤسس لنا لمعنى من النظام، للانسجام، للهارموني وللنهائية في الطبيعة، وينتج لنا أبعاداً متناسبة مع هذه الاعتقادات

اللا ـ حقيقة، التي تجعلنا نعتقد أو نصدق لمنطق عالمي، أو للأشياء ليست إلا ما ينشئ لما هو الأنا. في واقعية هارمونية هناك حد أدنى من هذه اللا ـ حقيقية، مطلقة لكل إنسان عاقل ـ تفكيري، لذا تكون الفكرة لنيتشه هي اللا ـ حقيقي، وهي بالنسبة له كما لأفلاطون تعادل الجميل والخير، وهذا متوافق مع معادلة مثاليّته.

«إن فكرتي أفلاطونية، وهي بعيدة عن الحقيقة الوجودية وأقرب من النقاوة ـ الجمالية ـ الخير».

الخيال الذي هو الجمال، ولكن لماذا نؤلف ونتأمل من الخيالي إن لم يكن من أجل لذّتنا؟، الجميل ينشأ من الرغبة، الرغبة التي هي الرمز الوحيد.

إذن ما هو الجميل؟

الشعور بالجمال: إن الهدف من الجمال إغراء الوجود، لكن ما هو هذا الفعل الإغوائي؟ إنه الفعل الذي يدخل في عمق الأشياء، وهو محو لجميع المطبّات.

«أن أرى هيلين في جميع النساء». إن شغف الغريزة المُطلَقة يخفي علينا ما هو ليس بجميلٍ، إن صوت اللغة الأم في أرضٍ غريبة يعتبر من الجمال، إن صنوت الموسيقا الأسوأ تنظيماً يمكنه أن يعُتبَر جميلاً في مواجهة صراخ مزعج، ولكن مقارنة مع باقي المقطوعات الموسيقية قد يُعتبَر أقل جمالية. يجب هنا أن تلاقي التناقض بين ما هو عادي الجمال ـ وما هو جمالي.

الجمال هو:

«حلم فرح على وجه كائن يضحك من الأمل».

«أن يرى فاوست هيلين في جميع النساء».

«كل تمثال يوناني يفسر لنا أن الجمال ليس تناقضاً».

الجمال يظهر في أن النبضات تمشي بشكلٍ متوازٍ، وليس الواحدة عكس الأخرى.

الجمال بالنسبة لنيتشه هو التعبير لما هو لا ـ حقيقة، بعيداً عن البحث عن حقيقة الأشياء، فإن العبقرية الفنية الجمالية، وحسب هذا التعريف، تختلف أو تبتعد عن أساسها. ذلك أن الحقيقة الوحيدة للعيش هي في الفنّ ذاته، أما العيش بعيداً عن ذلك فهو الاختلاف عن الحياة، فما هو الفن: هو بلسم المعرفة.

الحياة ليست ممكنة إلا من خلال الأشباح الجمالية.

إذا كان اليونانيون القدماء ـ ما قبل سقراط ـ الشعب الفنان والخلّاق والعاشق للأساطير والأشعار المُلهِمة، بالإضافة إلى عقليتهم عن مختلف الشعوب الباقية، فقد استطاعوا قياس: «لا معنى للحياة والعالم»، وبذلك فقد استطاعوا اللعب مع الحياة.

عرف الإغريق القدماء أن ما يهم الآلهة في البشر موضوع واحد: «أن يسمعوهم يغنون»، «ويغنون عن التراجيديا»، وكانوا يعرفون أن من خلال الفن وحده ستصبح المأساة مُسلّية.

عندما يقول نيتشه: أن الجمال والثقافة هما وسائلنا الوحيدة للهروب من الشعور المميت لحقيقة مأساوية، وأن نجد شجاعة لتكملة الحياة. «فإن نيتشه يتحدث عن نفسه، وعن أمثاله»، «لأنه يعرف، أن في الطبيعة الإنسانية آخرون»،

أو محفزات أخرى للحياة تتجه إليها القوى الخلّاقة. إن الأكثر شهامة بعد الفن، وبعد هذه الوسائل، هو تفكير العالم، وهذا ما نسبه سقراط إلى اليونان الإغريق. إلا أن سقراط يفكك عنهم البدائية الجمالية، ليجعل المعرفة هي الأساس. كان سقراط يركز على المعرفة كأساس للجمال، وعلى أهمية العقلانية الفكرية اليونانية لفهم الجمال. أما نظرة نيتشه فكانت ترتكز على اللا معنى العالم، وعلى الشعورية في فهم الجمال. فبالنسبة لسقراط الفهم الصحيح هو الأساس لتقدير الجمالية، أما نيتشه فيعتبر أن الفن هو الوسيلة للتعبير عن الجمال، وهو ناتج عن التأثيرات اللذوية والرغبوية.

إن النظرية الكانطية الشهيرة التي تجعل من اللامبالاة الخاصية المميزة للرغبة الجمالية، أو بمعنى آخر اللذة الجمالية، كان لها التأثير الأكبر على الفلسفة الجمالية العصريّة. كان لكانط نظرية فلسفية في الجمال، وهي أكثر تفحصاً ذهنياً وعقلياً وفكرياً، حتى أنه كان من الممكن إخضاعها للفهم البيولوجي، وكان كانط يرتكز أيضاً على الجانب المعرفي للجمال.

يمكننا أن نعتبر أن الاختلاف ما بين الميل للحياة والميل للموت، وفي هذا الصدد فإن المنطق لا يلفظ، لذلك فإن النشاط الجمالي يعمل للفكرة الأولى أو الثانية، فإن الفن يكون كلاسيكي أو رومانسي، جيد أو سيّئ.

في هذه المرحلة التي سنتتبعها، لن يصف نيتشه إلا: «تشاؤمية القوة»، وسوف يتطرّق لاحقاً إلى: «تشاؤمية الضعف». أما النقطة الثانية التي سيرتكز عليها «نيتشه» في فهمه لمفهوم الفن، هي النظرية التي تفرّق بين نظريتين، شكلان من الكائنات:

الديونيزية ـ الأبولونية. وأمّا أفكاره الأولى عن الموسيقا وعن فاغنر، فهي ناشئة عن هذه التفرقة بين النظريتين.

الفصل الأوّل:

نظرية شوبنهاور عن الموسيقا

كانت أفكار «نيتشه» حول جوهر الفن الموسيقي، وعلاقته بغيره من الفنون، كلها ناشئة عن تكوين مُكمّل لنظريات شوبنهاور، وهذا معروف جداً لدى الباحثين. وقد لاقت نظرية شوبنهاور، في رأينا، تحت تأثير فاغنر تقديراً جمالياً كبيراً جداً.

كما أستاذه، قام شوبنهاور بتأسيس تعارض ما بين الموسيقا وباقي الفنون، سواءً الفنون الآلية أو الفنون الشعرية، وكان هذا التعارض شبيهاً بالتعارض الميتافيزيقي بين المظهر الوجودي، والكائن في ذاته. كل الفنون الباقية تقوم بتقليد الطبيعة في أشكالها الحساسة، وفي أشكالها المعنوية. أما الموسيقا فهي ليست فناً للتقليد، وهي دون شكل محدد في الطبيعة وما تعبره عنه، هو بالتحديد الطبيعة ـ ما فوق الظاهرة، القوة التي لا يمتصها الزمن ولا المكان؛ وهذه أهم الدلائل التي يعطيها شوبنهاور عن هذه النظرية:

أولاً:

الانطباع الذي يتركه عندنا العمل الشعري، هو انطباع المُنجَز أو الشيء المُنتهي.

أليس من الصحيح أن الموسيقا تعمل على انطباعاتنا بشكلٍ لا قياسيّ، فيكون الانطباع الأعمق الذي يتشكل لدينا لموسيقا الآلات التعبيرية مثلاً، هو انطباع لتمددٍ لانهائيّ، شغفيّ وبدون تحديد قياسي؟.

ذلك أن الموسيقا هي الصدى المباشر للتحوّل، فيصل إلينا الشغف العميق الذي يعمل داخل، أو في عمق العالم.

ثانياً:

هناك تجربة مألوفة لكل مستمعٍ حسّاسٍ للموسيقا، إنّ الشعوريّة التي تنشأ من الموسيقا، تنشئ بدورها لدى المُستمِع، وفي مخيلته بشكلٍ عفويّ، عالماً من التمثلات البصرية. إن التغيرات البصرية بين مُستمعٍ وآخر، تصل إلى آفاق غير محدودة من خلال الموضوع الموسيقي: (THEME - MUSICAL).

إن الموسيقا لا تعبر عن فرحٍ محدَّدٍ بذاته، أو مُعرّف بذاته، أو حزن محدد شعوري، أو خوف، أو شوق، أو غيرها من المشاعر. وإنما نفهم هذه المشاعر من خلال تحديدها العميق التجريدي أو الجوهري المتألق: (QUINTESSENCE)، ومن خلال هذا المفهوم فإن هذه المشاعر تثير بسهولة مخيّلتنا، بمعنى أن الموسيقا تعبر عن هذه المشاعر دون إضافات من الخارج، وبالتالي دون دوافعها المُتمظهِرة.

فيكون التعبير الموسيقي عن هذه المشاعر عميقاً يعبر عنها بكمالية في أساسها، إن هذا العالم الروحي الذي يخاطبنا دون وسيط، نحاول أن نمنحه شكلاً، أو نكسوه بالعظام، وأن نمنحه جسداً.

سواءً كان للسمفونية الأولى على درجة: (المي منخفضة) من خلال موضوعها، أو قيمتها الأساسية المختصرة، والرائعة، والتتابع اللحني، إنّ هذه المقطوعة الآلاتيّة ترسم لنا خلق العالم، الخلق الأوّل، الكلي، وحركة الذّرات.

أما للبعض الآخر فإنها صرخة الثورة التي أطلقها بروميثويس، يثور على الهفوات الإلهية، إن هذه التشيئيّة للشعور الموسيقي، هي ما يسمح للمؤلّف الموسيقي أن يحدد من خلال عنوان للمؤلَّف الموسيقي (سمفونية بطولية)، نوع البصريّات الموسيقية أو للمشاعر التي تحلو له أن يوحيها للمستمع. إن التخيلات البصرية والمشاعر التي تتعلق بها، لا تنشئ علاقات هارمونية وميلودية، وهي بطبيعة الحال لا تنشئ موسيقا في النفس. إن الفكرة التشيئية أو الشعورية، لا تناسب مع الموسيقا السحر الإيحائي الذي تحتويه الموسيقا في مقابل الفكرة.

(فأيّهما أكثر تأثيراً: الفكرة أو الإيحاء الموسيقي؟)، حتى أن الموسيقا لديها تلك القدرة الإيحائية على خلق الصدى الفوري للإرادة الفعليّة التفاعلية في أنفسنا. لأن الإرادة الفعلية تنشئ عالماً من الأشكال الظاهرية، دون أن تكون لهذه التشيئات أيّة إرادة مادية على العالم الميتافيزيقي الذي تحتويه.

ثالثاً:

فيما يتعلق بهذا الاقتراح، إنّ الموسيقا عندما تضاف إليها الانطباعات التي تؤلفها المشاهد لنصٍّ انفعالي ـ شعوري، للرسم الشاعري لشعورٍ خاص، لانطباعٍ انفعاليّ، فإن التعظيم يحيلها إلى العمق أكثر، وأكثر عظمة، ومن المؤكد أن الأعمال الدرامية لفاغنر ستكون أكثر ضعفاً لو حتمنا العكس. وإذا قلنا أن الأعمال الأدبية والدراميّة لراسين وشكسبير وغوته، تنشق عن الجزء الموسيقي فإنّ إضافة أجمل موسيقا في العالم للوحات رامبراندت أو رافاييل ستكون عملاً بارداً جداً. إن الموسيقا في هذا الصدد ترتفع بالشعور تحت مُسمّى: «اللا ـ تحديد»، فإذا تحددت بحسب شوبنهاور، فإن مجال الحلم والتخييل معها يتحدد أيضاً.

رابعاً:

أنّه لمن المؤكد أن الموسيقا تثير في نفوس الكثير من المستمعين في العالم المشاعر والصور، ولكن هل هذا التأثير ينشأ عند جميع المستمعين؟ وهل ينشأ بالدرجة نفسها لدى جميع المستمعين؟ وهل هذه القدرة للمخيلة تحت تأثير الموسيقا؟ ألم تخفف من قوة الميلودي، والموسيقا ذاتها، من هارموني وإيقاع؟. دون شك إن الكثير من المستمعين يتفاعلون بحيوية مع الموسيقا من خلال الإضافات النفسية والجمالية التي يضيفونها هم على الموسيقا من خلال الاستماع إليها. ولكن عند التفاعل في الاستماع لموسيقا بيتهوفن، أو موزارت، فإننا هنا نواجه تفاعلاً شعورياً وهو قريب من فرح الآلهة. وإذا لم يكن هناك موسيقا تثير التخيل البصري والشعوري، فهل يكون هناك من موسيقا جمالية؟.

خامساً:

أخيراً قد تكون هذه الخاصية للموسيقا هي ما يسعى لإيجاد ميلودي لا نهائية، لحن لا نهائي، ولمستمعين لهم خصوصيتهم. وإنما إذا كان الجمال، وكمالية الشكل، سواءً كان في الأشكال الموسيقية، أو في الثيمة الموسيقية، سواءً كان في العمق الثيمي أو في المؤلف الموسيقي، تؤلف مع بعضها الخاصية الأكثر سيطرة لأكبر موسيقا كلاسيكية، ولأكثر الموسيقيين الكلاسيك، فإن هذه النظرية لن تكون إلى جانبهم.

الفصل الثاني:

تشريح الإلهام الموسيقي

إذا كانت استنتاجات «شوبنهاور» غير متاحة، إلا أنّها تطبق تناقض الاعتقادات الكبيرة الجمالية. ومن أجل أن تبين حقيقة هذه الأخطاء يمكننا أن نقسم النظرية إلى النقاط التالية:

أولاً:

إن الأفكار الموسيقيّة التي تتوهّج من الإلهام، لا تُبتَكَر من الأفكار غير الموسيقية: (مبدأ شعري، رؤية جمالية).

ثانياً:

الموسيقا المُلهِمة تعبر عن العمق المطلق للأشياء.

ثالثاً:

في عمق الإحساس الموسيقي أن يثير المُخيّلة البصرية، والشعورية؛ وهذا من العناصر الضرورية للإثارة التي تمارسها.

منطقياً، هذه المقترحات الثلاثة، تتقابل دون أن تسيطر إحداها على الأخرى، إلا أنه من وجهة النظر الجماليّة، فإن الثالثة تدمر الأولى التي تُعتبَر في طيّاتها الاقتراح الوحيد الصحيح. (أما الثانية وإن لم تكن تدمر، إلا أنها تجرّدها) بطبيعة الحال، إذ أن الفكرة غير الموسيقية تحتوي الفكرة الموسيقية، أو تُحتوى بها، في لحظة أن العبور من واحدة إلى الأخرى ضروريّ، وفي الحالتين، فإن إمكانية

خلق موسيقي يكفي، وبإمكانه أن يخلق إثارة جمالية متكاملة، وهذا ما نحيله إلى شوبنهاور.

اعتمد نيتشه نظرية شوبنهاور، اعتمدها بكاملها، إلى درجة الوصول بها إلى أبعاد مُتطرِّفة ومغامِرة حيث كان يعارضها شوبنهاور، وسنتطرق إليها في الفصول القادمة.

كيف له، وفي الوقت الذي انشغل في نظرياته، أن ينشئ في عكسه، ثلاثة اقتراحات لشوبنهاور؟ وأن يعتنق الاقتراح الذي يؤكد الاستقلالية عن الإلهام الشعري؟، والاقتراح الذي (للأسف) له علاقة باقتراحاته الميتافيزيقية، ويترك اقتراحاً جمالياً أقل أهمية، الاقتراح الذي يقول فيه: إنّ الشعور الموسيقي لا بد أن يولد تصويرات وجماليات وشعور، ويتفق مع هذه النظرية.

إن نيتشه في: «ولادة التراجيدية»، يتتبع شوبنهاور، ثم يتخطاه. إنه في نص: «حول الموسيقا»، يقوم بتفسير «التشريح الموسيقي»، «الخلق الموسيقي». ولم تعتبر هذه النظرية ـ أو هذا النص ـ فقط معاصرة لنصه: «ولادة التراجيديا»، وإنما شيء مثير للاهتمام، فهو يقوم بخطها في مذكراته، وفي المشاريع التحضيرية لهذا النص.

نرى، ومنذ البدء، أن فكر «نيتشه» فيما يتعلق بالجمالية الموسيقية، له اتجاهان متعاكسان: التناقض الذي يفسر من خلال حضور الدوغمائية التزمتية داخله كيافعٍ مجادل، والعالم بالموسيقا الذي يكون أفكاره من خلال الشعور والملاحظة للأعمال الفنية. سوف نستنتج في النهاية، أن أول هذه الاتجاهات ستقوده إلى حبٍّ وميولٍ نحو فاغنر، أما الثانية فسوف تقوده إلى الملل من الفن

الفاغنري.

سوف نحلل أولاً تشريحات «نيتشه» حول الموسيقا:

أولاً:

يعتبر من الوهم الحقيقي أن نعتقد أنه في موسيقا الكلام، الكلام الشعري الذي يوحي بالموسيقا. إلا أن هذا الوهم فيه شيءٌ من المنطق، ففي أعمال الموسيقا المغناة، الموسيقا والكلام ليسا سوى الجسد والروح، يجب في هذا الخصوص أن تتولد الموسيقا من عملٍ روحيٍّ خالص. ولكن الموسيقا مكتوبة على الكلام، أو الشعر الذي هو من مؤلف مختلف عن الموسيقي. فهل تكون الفكرة غير الموسيقية هي التي أثرت على الفكرة الموسيقية؟، أم الكلمات التي هي الأساس، النص، والموسيقا هي ترجمة النص الشعري؟.

إن القارئ سيلاحظ في هذا الصدد الأساليب المُجرَّدة لنيتشه في التعبير عن ميتافيزيقيته الموسيقية.

«نيتشه» يقوم بنفسه بمعاكسة، والتي تتعلق بروحية شوبنهاور، وذلك من خلال تأسيسه لمبدأ جمالي معاصر، سنكرر هذه الجملة: «ليست القصيدة، وإنما الشعور الذي ينشأ عن القصيدة، هو الذي يولد المقطوعة الموسيقية».

الموسيقا كما يقول شوبنهاور: لا تعبر عن ذلك الفرح، أو عن الألم، أو حتى عن موضعٍ خاص من الألم أو من الفرح؛ وإنما الألم والفرح بشكل عام. يقول نيتشه إنّ الموسيقا تعبر عن الموضوع بشكلٍ عام: الشعور، الشعور الخالص وغير المحدد، القوّة الشعورية للروح. ومن هذا المنطلق فليس فقط من التخيل، تحت

تأثير موسيقا معينة، فإن مشاهد من الفرح، أو الألم، سوف يضيف المستمع لهذه الموسيقا نقده المؤثر. فيجب الشعور بالمعنى العميق والحميمي للموسيقا، حيث يكون عمل الموسيقي أن يسمع بذاته كتعبيرٍ عن الفرح، الألم، الحب، الندم، الأمل؛ أو أي شعور آخر في عموميته. الموسيقا لا تعبر عن نوع معين من الأحاسيس، وإنما التضخم الشعوري بحد ذاته.

سنحلل قبل أو نورد النص الذي يفسر فيه نيتشه هذه المقولة، أو هذا النص، وسنضيء على النظرية ذاتها، وذلك من خلال التمييز بين المشاعر الموسيقية للمستمع الحساس، والمشاعر الموسيقية للمستمع الفنان، ونظرية التأليف الموسيقي لدى المؤلف المُلهَم.

فإن تجاهلنا «الإله المسيطر»، نجد أن نيتشه يؤكد أن الموسيقا الحقيقية هي الموسيقا الخالصة، والتي تنشأ من إلهام موسيقي، وأن التذوق المُقدّس للموسيقا هو تذوقها كموسيقا خالصة، وهو يفسر العلاقة الحقيقية للقصيدة مع الغناء من خلال التمييز بين الحدث والسببية. ليس النص الشعري هو الذي يحرك شعورية المؤلف، وإنما هو الذي ينشئ العمل الموسيقي على معنى النص. فالإلهام الموسيقي ينزرع كتعبيرٍ خالص لروح المؤلف الموسيقي، ويتماشى مع الكلمات الشعرية، إنها علاقة من السهل تخيلها من خلال أي مبتدئ موسيقي يعرف موسيقياً.

أليس من الصحيح أنه عندما نقرأ الأعمال الشعرية الكبيرة لويليام مولر، والتي كتب عليها شوبرت «مولرليدر»، أو الأشعار الجميلة لشاميسو، الذي ألف لشومان هذا النص للدورين الأكثر شهرة، أقول إنّه أليس من الصحيح أن الكلمات بذاتها تغني في ذاكرتنا الألحان الخالدة، ولا يكون لها من وجودٍ مستقل عن الموسيقا؟

وعلى العكس، فالتذكار الموسيقي يحافظ على الجزء الأكبر من جاذبيته، حتى ولو كانت الكلمات تهرب من روحيتنا. والدليل على ذلك أن القصيدة ليست أبداً من خاصية الموسيقا، وإنما الموسيقا هي من علق القصيدة بها.

المثال من الموسيقا الآلاتية في آخر السطور المذكورة من النص: الموسيقا لا يمكن أن تكون لها طبيعتان، سواء أكانت الآلاتية أو المُغنّاة. إذا كانت الموسيقا المُغناة تنشأ من القصيدة، سيكون في الموسيقا الآلاتية قصيدة، موضوع، فكرة، والقصائد مواضيع أو أفكار، يعيد المستمع إنشاءها من خلال استماعه للأوركسترا، وستكون معادلة لما ألهم المؤلف. عندما نقترح أفكاراً غير موسيقية، فإن الفكرة الموسيقية لا تقوم إلا بإنشاء نفسها بما تتضمنه فقط. هذه هي بما يعتقده نيتشه خطأ هذا الافتراض، فعندما يكون مع الموسيقا المغناة ابتهاج وتأثر كبير، فلا يمكن أن يكون لهذا الابتهاج أثر على المشاعر المعبر عنها من خلال القصيدة، والقصيدة بحد ذاتها لا تتدخل أبداً في التعبير، ولا تؤثر إلا في تدمير الأثر الضخم للتأثر. إذا كان الصوت الإنساني يعبّر بشكلٍ فعّال وقوي عن الوجع، فهو كأصواتٍ إنسانية أكثر رنّانة في الآلات، (باعتبار الصوت الإنساني هو آلة موسيقية أيضاً).

بعض المبالغات قد نجدها في هذه الأفكار، إن الفنانين يعتبرون أن نيتشه يقوم بتطبيق مقارب للحقيقة في هذا التحليل، وذلك في الجزء الأخير من السمفونية التاسعة لبيتهوفن.

هذه «الافتراضية المُضخّمة» لم يكن لها أهمية، نيتشه سيوضحها لاحقاً عن دوغمائية (جدلية) فاغنرية. إن فاغنر ومحيطه يحبون أن يعتبروا أن مع بيتهوفن لفظت الموسيقا الآلاتية نهايتها، وتجردت من سلطتها. وأن «بيتهوفن»،

ومن خلال تقديمه للكورال في سيمفونيته الأخيرة، أراد أن يعلن بتجرد هذه النهاية للسيطرة.

إن هكذا رأي كان فيه أن يسري على جزء كبير من المؤلفين الموسيقيين في عصر فاغنر، والمعاصرين له مثل: (مندلسون، شومان، شوبان)، فهي تفسر من خلال فاغنر أنه وحده من كبار المؤلفين الموسيقيين، لم يجرب في الموسيقا الآلاتية الخالصة، غياب يكون فيه النقد غير قادر على أن يوجد. أخيراً، فإن فاغنر سيكون في التقارب مع بيتهوفن.

نيتشه يعرف، وفي مفهوم نفسي سيكولوجي، أن الكثير من مستمعي الموسيقا لا يستمتعون بالموسيقا إلا من خلال توصيف موسيقي: (ILLUSTRATION)، أو من خلال تعبير أو توصيف شعري قصائدي، درامي، أو حتى ميتافيزيقي، ومن خلاله تتحرك مخيلتهم في الموسيقا. إلا أن هذا، بعيداً عن كونه عالمياً، أو ضرورياً، يصف فئة معينة من المستمعين. وهذا النقد للموسيقا يعتبر مصدراً جمالياً مُنخفِضاً، أو متراجعاً لمن لا يستطيعون، أن يتذوقوا جمالية اللغة الموسيقية بذاتها خالصة التعبير.

ثانياً:

ماذا تعني البطولية والسمفونيات، أهي إحدى اللوحات الطبيعية للمؤلفات الموسيقية في المواضيع الأسطوريّة؟.

على هذه المعارضة الطبيعية نجيب عن نيتشه الذي لم يتطرق لهذه المسألة، ونطرح إجابة ليست مستوحاة من كتبه ونصوصه، إنما يمكننا أن نلاحظ توسيعاً لملاحظاته على ما نقترحه.

إن كل اختراع جمالي حي ينمو من الشعور. المشاعر الجمالية للفنان الأدبي تتعلق بأشياء متمثلة من خلال المعاني العقلية، قرية، أو محلة شخصية، فعل، حدث يحرك شاعريته من خلال قوة معانيه التي تتخللها في ذاتيته. على نقيض الشعور الموسيقي الخلّاق الذي يتمثل في عيون مغلقة، ولا تتغذى إلا على المحركات الداخلية لمشاعره. في هذا يبدو مستحيلاً في حقيقة التفاعل الإنساني الذي يوصل ما بين كل من العالمين، مختلف مجالات الحياة النفسية، إن هذه الشعورية الموضوعية الذاتية تتمدد دون إثارة إلى حدٍّ ما، نشاط الذهنية الصورية، الشعورية، أو حتى العقلية. مستقلة عن كل فكرة ترافقها بالضرورة، تفكيرية محضة. لذلك تهيم حول مشاعر الموسيقي هالة من المشاعر لا تكون سبب هذا الشعور، ولا موضوعها، ولكن ضوضائية محتمة. وقد تكون هذه الصور المثيرة، وقليلة التحديد، قادرة على أن تثير المؤلف في تتبع الاختراع الموسيقي الذي يقلق حيرته الابتكارية: (المؤلف المرافق يغيب) هذا الاختراع هو: «موضوع» ثيمة، شكل ميلودي لحني، سواء كان في تأليف مقطوعة آلاتية، أو إنه إذا كان القصد هو أحد أكبر الأنواع الموسيقية، سوناتا سمفونية... الخ، فإن مجموعة من المواضيع أو الأشكال الميلودية، اللحنية، تتألف قدرياً من خلال تكوينهم وتفاعلاتهم الصوتية.

ولكن يبقى هذا التساؤل: هل هذه التآلفات، جاءت قوية وكبيرة، مليئة بالمعنى من خلال ذاتها، ذاتيتها في المعنى، هل هي فعلاً أفكار؟ وليست أفكاراً في طور النمو الموسيقي؟.

فماذا يعني لنا إذاً التاريخ الغامض للتحيرات الذاتية للتأليف، معرفة الأسرار المُثيرة التي حملت العمل التأليفي للمؤلف الموسيقي؟.

إن المواضيع المثيرة للسمفونيات، والسوناتات، لبيتهوفن، تساوي في حد ذاتها جمالية الكائنات الصوتية، ولديها كمالية الخطوط وقوّة التحرك، وجمالية التوازن والسهولة؛ والانسيابية في الضخامة. مهما كان مصدرها، من خلال تركيز هائل، أو من خلال يوم نهاري، أو يوم ممطر. العناوين التي منحها بيتهوفن لسمفونيتين من سمفونياته، أمّا باقي المؤلفات لم تكن معنونة إلا من خلال الأرقام التنظيمية، أو اللحنية، لا تقدم لنا أي إيحاء تعريفي للموسيقا التي تحملها. هي ترابطات ذاتية للأوضاع الموسيقية، للتأليف، أمور تتصل بالمكانية أو تاريخ تأليف القصيدة، إنما القصيدة جميلة ومعبرة بما هي عليه.

الفكرة الموسيقية: هي بالنسبة للشعور المتموّج للنشاط النفسي الذي يليها، بما تعنيه الأشكال لأرسطو بالنسبة للمادة، أو الفاكهة المرة للشجرة، مرة تظهر، تتكون، وترافق قوانين المؤلف، مع جميع أدوات التقنيات، ومن خلال لعبة من الموسيقا، فإن معناها موسيقي بحت، ولا تعني بمغزاها سوى أن تنشئ للمستمع لذة الجمال الموسيقي.

إن هذه الشروحات ستكون متوافقة مع أفكار نيتشه حول التشريح الموسيقي أو تشريح الموسيقا، إذا استطعنا نسيان أنه بقي وفياً لنظرية شوبنهاور عن التفسير الميتافيزيقي للإلهام الموسيقي. لأن هذه النظرية ستؤدي ذاتها إلى تحويل الموسيقا فناً للتقليد، وستقص أجنحتها. بأية حال، فإن نيتشه يقول لنا بأن الموسيقا لن تُترجَم صوراً، أو تصويرات، أو مشاعر محددة، ولا أفكاراً؛ وهي لا تخدم المصطلحات الباقية، وإنها تقوم على استقلال ذاتي في طياتها... وتترجم ماذا؟.

إن الحقيقة الميتافيزيقية هي الجوهر العميق للعالم، لذا يجب أن يمتلك الموسيقي في داخله بعضاً من هذه الأعماق، لهذا الجوهر اللانهائي أبعاد ضرورية غامضة سوف تكون دون شك عواملَ مُحفِّزةً في هذا العالم المبدع، في هذا العالم القلق الذي يسبق ابتكار موسيقي، وهو كذلك عمل نفسي سيكولوجي.

هكذا نظرية تعاكس بشكلٍ أساسيٍ العلاقة بين الشعور والابتكار. قلنا أن الشعور هو المادة، وأن الابتكار هو الشكل. أحدهما الوسيلة، والثاني المنتج النهائي، أحدهما البذرة، والثاني هو الثمرة، إنّ هدف الغموض والتعقيد النفسي الذي حضر للحدث الابتكاري والفكرة قد تم غروبه أو نفيه من خلال الفكرة، بمعنى آخر إن الجمالية من خلالها أن المعرفة لن تضيف شيئاً، كما يتخيل الجيومتري المربع وأبعاده.

فيما يخص النظرية الشوبنهورية كل شيء على العكس، فإن الشعور الذي نتج عنه أو حفز الفنان الموسيقي على ابتكار معنى بذاته، وأي معنى... معنى إلهي. فإن السبب لم يعد نفسياً، أو ذا مصدر نفسي، المحفز الذاتي للخلق الإبداعي الجميل والعاقل. فهنا بالنسبة للفكرة الموسيقية، سيكون كالشبيه الذي يتقلد من خلال الوسيلة التي تقلده. الفكرة الموسيقية وتطويرها لن يكونا تحت تأثير قوانين ذاتية للتوازن، والهارموني التآلفية، والجمالية، الكمالية؛ وإنما تتبع التحولات، فلن تكون الموسيقا خلقاً وإنما ستكون تقليداً. تقليداً ليس للأشياء، بل في البحث عن الشكل الجميل. ومن هنا فإن المعروفة عن اللحن اللانهائي.

نفهم من أي خلفية انطلق فاغنر عندما أعلن: «أن الموسيقا لا يجب أن تكون مفهومة من وجهة نظر الجميل... أو الجمال».

الفصل الثالث:

سيطرة الالهام الموسيقي

نصل هنا إلى جزئية مغامرة، ومعقدة، للنظريات الأولى لنيتشه. كنا قد تطرقنا أولاً إلى التناقض بين النظريات الأصح والأكثر دقة في التشريح الموسيقي.

شوبنهاور يقول: إنه بين التمثلات الشاعرية والفكر الموسيقي الصلة نفسها بين عوالم العالم الشعوري، والحقيقة ذاتها. لكنه لم يقل إن الفنانين الشاعريين، أو الشعراء، يأتون بإلهامهم من الموسيقي، أو بأفكارهم من الموسيقا. يعتبر شيلر في هذه النظرية هنا: «أن الكائن الموسيقي، يسبقه ويحيطه الفكر الشاعري». نيتشه يرى في ذلك الابتكار الشعري في حد ذاته. بالنسبة له فإن الشاعر، وبالأخص الشاعر الدرامي، يصل إلى الكائنات والأشياء التي يصفها من خلال الشعور الموسيقي الكامن. هذه الكائنات، سواء أكانت التكتل أو الانسياب، هي نتيجة لها عمق موسيقي، وتجريدات لتهيمات موسيقية.

سنعرف التطبيق الجمالي للعلاقة الميتافيزيقية والنفسية التي يطرحها نيتشه، بين المبدأ الديونيزيسي، والمبدأ الأبولوني.

توصل نيتشه في أصول ونشأة التراجيديا الإغريقية اليونانية، (في أصول الروح الموسيقية... العنوان المبدئي لكتابه)، لهذه الولادة للمؤلف التراجيدي من خلال الروح الموسيقية؛ وكان التحليل برمته قد بني على هذه الاستنتاجية:

الإلهام الموسيقي: حيث يمتزج مع الشعورية للحياة الكونيّة، هو إلهام تشاؤمي، لأنه، من خلال هذه الإلهامية، فإن هذه الحياة ممزقة بالتناقضات

والمعارك. إن الولادات الدرامية، والرؤية المعنوية التي بنى عليها نيتشه، هي رؤية تشاؤمية للكون، هذا ما نراه في كتابه: «روح الموسيقا». وما يسببه للقارئ من تعب، وذلك من خلال هذه الرؤية القلقة، والتي تتمدد في كتابه: «ولادة التراجيديا»، تتوسع مع نظريته في العبقرية اليونانية، والعفوية الإغريقية، بأن هذه العبقرية والعفوية اليونانية، في عمقها نظرة تشاؤمية للعالم وللحياة، وأن الهدوء اليوناني ليس امتيازاً محليّاً لعرقٍ ما، وإنما نتيجة لهذا العرق القلِق، والذي يثار من خلال الانسيابية ذاتها التي يقيس بها الفوضى، واللا ـ معنى للطبيعة العفوية، وللقدر، والتي طرحت ما يناقض النوع الإنساني المنطقي، الهارموني، والسيد لنفسه.

من المؤكد أنه من بين جميع أنواع الفنون اليونانية، التراجيدية هي الأقوى بينها، وهذه التراجيدية مُغلّفة بالتشاؤمية، وهذا إذا ما استطعنا القول: «عنوانها الأول»، أو: موضوعها الأساسي. وهذا الموضوع هو ما يرينا المعادلات التي اتبعتها الحكمة الإنسانية للأصح، في سخرية القوى العليا التي تتبع معادلات مختلفة عن معادلات الإنسان.

«إن عمى الإنسان، كما يقول موريس كروايسه، الذي يظن أنه يرى الشر، أو الخير، ويؤسس لخسارته، من خلال الوسائل التي يراها مناسبة لنجاحه، وهي ما نراه التراجيديا».

وليس فقط من التراجيديا اليونانية، وإنما التراجيديا بشكل عام. وهذه أيضاً نظرية غوته. وكان نيتشه قد تأثر بنظرية: «بروميثيوس».

إن هذه النظرة التشاؤمية لا توني سوفوكليس عن أن يكون وفياً لنظرته

الإنسانية، طبيعياً، وبالمعنى العميق للكلمة.

إن نظرية القدرية الإنسانية، عندما تُمارَس على نظامية الأسباب والنتائج الكونية، تؤدي لهذه النظرة التشاؤمية، وإنّ هذه النظرة اليونانية التشاؤمية تؤدي بسوفوكلس لأن ينظّم دراميّاته من خلال مثالية تغذي المخيّلة والمعاني، وهذا الشغف لابتكار الجمال يمكن رده أيضاً للتشاؤمية، في معنى احتوائها في روح مكتفية بالواقعية. وذلك إذا كان الجمال شيئاً آخر غير الواقعي، وأن الحقيقي هو ما يعطي الجمالية.

في هذه النقطة يصبح من الصعب تتبع نيتشه، فهو يريد أن الدرامية الأخيلية والسفقلية، الحراك، والشغف، والقوة، لا تتوافق مع النظرة للحياة التي تتقوى بالتأملية الذكائية العقلية، إنما ابتكار لكائنات شاعرية تهرب من الألم من خلال الحلم. وبذلك تأخذ الديونيزية أشكالاً متعددة منها بروميثيوس وفيلوكتيت، وأوديب، وأدميت.

فيكون في الابتكار الدرامي في آخيل وسفقلس، القوة، والحقيقية، والشغف المتكون من عمق الديونيزية، كما في اللحن الموسيقي الذي يتكون من شعورية المؤلف.

وبالتالي فإن اللحن الموسيقي لا يعرف قواعد العالم، سوى قواعد خطه الموسيقي فقط. أما المسرح، إذا لم يكن فناً مُقلداً، فهو فن للتقليد، حيث يضع على خشبته بشراً، وأعمالاً، وأحداثاً، وابتكاراته خاضعة للمنطقية والحقيقة الذاتية للطبيعة، ولاحتمالات الممكن. أما الحلم فلا يحتمل لا الشروط ولا الاحتمالات، فهو غير موصول بشيء، فكيف للابتكارات الدرامية أن تتحول إلى

حلم؟.

يحاضر نيتشه عن رعب الواقعية، «الطبيعية»، في الفن. يشعر نيتشه أن الفن الحقيقي يضيف على الواقعية المقلدة ضوءً أو نوراً، لا تراها العين المجردة. إنما إذا كان شغف الفنان يضاف عليها فهل ستبدو هذه الواقعية في غير صورتها؟.

إنما هي الإشراقة اللامعة للفنان، وليس للعين المجردة، يتألق العمل الفني في معناه وعمقه، ومن خلال شعورية تحجب مشاركة العقلية في اللذة الجمالية، فإن نيتشه في هذا الجزء من نظريته، يجزئ واقعية العمل من المحيط المثير الذي يتداخل فيه، أو يعتبر العمل كمنتج، أو ابتكار من هذا الجو المحيط، والذي يصبح المادة للفن كله. يقول نيتشه: إنّ المشاهد اليوناني حين يرى على المسرح مآسي ادميت، «فإنه يغرق هذه الواقعية في واقعية شبحية». وإنه من الحساس جداً ألا نعرف ما هو واضح وجلي، وعقلي في أعمال سوفوكليس.

يعتبر سبب هذه الصوفية الجمالية، أنه يجب إخراج الشعورية الموسيقية من كلّ هذا الابتكار، حتى ولو كان جلّ عملها إنتاج محيط شعوري، دون رسم دقيق، بمعنى آخر لن يكفي ذلك لو كانت الموسيقا مجرد عمل تأليفي. أو إذا كانت أعمال بيتهوفن وباخ وموزارت لم تكن بهذه الدقة من الشفافية، والبنائية، والخطوط الموسيقية مثلها كمثل البناءات الهندسية اليونانية، وقواعد التأليف الموسيقي الكلاسيكية ليست أقل صرامة، ولا تهمل قواعد البناء التي تتولاها البنائية الهندسية.

إنما نيتشه كان يهتم بالعمل الفني من ناحية أخرى، أو معاكس، يقارب فيه الرؤية الشوبنهاورية للعمق الموسيقي، حيث تكون الخاصية المسيطرة اللا ـ

تحديدية بنائية، لما سيؤول غير محدد... كما: «تريستان».

الفصل الرابع:

تريستان

لم يتطرق نيتشه إلى تريستان حتى الصفحة 145 من كتابه: «ولادة التراجيديا»، لكنها منذ البداية في وجدانه، والقارئ يشعر بذلك، ويفهم أن نيتشه يفكر بتريستان منذ البداية، وكأنها موجودة عمقاً في نظرياته. لم يستطع نيتشه أن يحدد أن تريستان في نظريته معللة حول الانطباعات التي تتخللها في هذا العمل المتميز. في تريستان كان يعتقد أنه يرى في عينيه هذا العمل الدرامي المتعلق بالموسيقا، ومن خلال تريستان استطاع أن يقول قصائد درامية من فاغنر، وأنها كانت من روحية موسيقية. يبقى أن نعرف إذا كانت الاعتبارات لهذه الروحية الموسيقية تستطيع أن تولد لدراما مقارنة بالمؤلفات السوفوكلية، جميلة دون موسيقا، لكننا استطعنا أن نستخرج نظريته متناسين نظرية أن تريستان مجبر أن يمنح هذه الانسيابية التي منحها للشاب نيتشه.

وبكلمة واحدة، فإن التأمل الشخصي للأحداث وللمشاعر ينقذنا من الحدث المتداخل في الموسيقا التي تعبر عن اللانهائي فينا. ومن جهته، فإن هذه الموسيقا تضيف على الأفكار وعلى التأملات للشخصيات الدرامية، وحتى على الديكور تضيف قوة هائلة من الارتياح؛ ومن خلالها كل شيء يرتسم عميقاً.

يبدو أننا نرى الشخصيات وما حولها تتجزأ في الحياة العالمية. لم يكن الشاعر أبداً، في معاني الفعل، يقوم بهذا الفعل من الانسيابية. يمكننا إذاً أن نقول أن الوهم الأبولوني أحضر انتصاراً هائلاً على الفعل الديونيزي الموسيقي، وحول هذا الأخير إلى آلة من التحولات تؤول إلى الوضوح المطلق للدرامية.

يتابع نيتشه: ليس هنا الحدث الأكثر عمقاً، وليست العلاقات الحقيقية للأشياء. إن موسيقا تريستان تبدو من خلال التأثير الأبولوني أنها لا تنطبق إلا على عشقيات وتألمات تريستان وإيزولد. وفي الواقع فإنها تعبر عما تعبر عنه كل موسيقا تأثيرية، حقيقة لا متناهية للأشخاص، حيث القدريات هي انسيابية.

أعداد لا متناهية من المظاهر تستطيع أن تمر أمام الموسيقا ذاتها، إلا أنها لا تخدش الجوهر، وهي ليست إلا مظاهر من الخارج.

وفي هذا ننتبه إلى أنه بتتبعنا الدرامية والمشهد، فإننا في تداخل أحداثه نكون في انطباع المجموعة. والمادة الدرامية لا تبدو لنا حقيقية، إننا نراها تمتزج في العالمية؛ والمشاهدون الذين أوهموا أنهم اعتقدوا بالحياة، إن الشعور الذي ينتابهم الآن هو شعور الموت، والعنصر الديونيزي يؤدي إلى التفاقم.

يقول نيتشه: إن الموسيقا المناسبة فيها الكثير من الدراميات، ويضاف إلى درامياتها الكثير من الوضوح والتحديد الذي يتصف بالغرابة. ويبدو أنها لا تستطيع إلا أن تحدد بتجريدية التفرقة بين الدراميات. ومرة جديدة يبدو أنه من الأفضل عدم تحديد أية نظرية لتريستان، إلا أنه يمكن في هذا الصدد إعطاء انطباعات. وكذلك في صدد النظرة الأبولونية سيأتي يوم نعتبر فيه أن هذا العمل لن يكون في موضع إبدال الخواص التي منحناها هنا.

فقط «قوة المشاعر» لن تبدو له معشوقة أو إلهية مقدسة، كما يحول الرسام بلمسة واحدة من ضحكة جميلة إلى ابتسامة مخيفة. إن الميتافيزيق تظهر الباتولوجيا، (التشخيصية المرضية)، فإن السماء الزرقاء ستتحول إلى جحيم أحمر. وهذا الانطباع للانهائية، والتي تتركها موسيقا تريستان، ستكون من فنية

المؤلف، ومن خلال قدرته على خلق أشكال جميلة محددة للوسائل الإغرائية.

الفصل الخامس:

حول النشاز

إن الأفكار النظرية لنيتشه عن طبيعة الموسيقا «الديونيزية» تتماشى مع التحليلات التي قام بها حول تريستان، وقادت به إلى التعبير عن الدور الرئيسي «للنشاز» في الأصوات الموسيقية و«التناغم» في تلك الأصوات، أو في المؤلف الموسيقي. كانت تحليلات سريعة، ولكن فيها العديد من الانطباعات.

ولكن، إذا كان نيتشه، قد ارتكز أو لم يرتكز على مقالٍ أساسي في مبادئ الجمالية الكلاسيكية، فإنه يكفي في هذا الصدد أن يحدد نوعاً موسيقياً واحداً، وصفة موسيقية للمتعة لم يعترف بها الكلاسيكيون. وسنركز في هذا الصدد على هذه الفرضية.

إن الموسيقا تعبر تحديداً، في اعتبار نيتشه، عن المعاناة، معاناة الحياة، ومن خلالها ندخل في تأملات متنوعة. أما في الموسيقا ذاتها فسوف تتداخل المعاناة الأبولونية مع المعاناة الحياتية؛ في إحداها النشاز، وفي الثانية التناغم. وبالمقارنة، فإن النشاز الهارموني تتداخل فيه الجزئيات التي تكون بداخلها الهارمونيات التناغمية.

هذه المعاناة تنتهي في النهائية النشازية: (تعابير موسيقية عن انتهاء الجملة الموسيقية في مسار محدد، وتشبيه للمعاناة التي تنتهي مع انتهاء هذه الجملة).

ويبدو في هذا الصدد أن النشازية هي من الطبيعة الجمالية ذاتها، لأن نيتشه يحدد في الجمالية لـ: «ضدّية المعاناة»، مما يعبر عنه في فلسفته: (ضدية

الواقعية).

إن الجمال هو مظهر نحدده في حلمنا، من هارموني، من كمالية، ومن لا ـ نهائية. إن الفنون التي هدفها الجمال هي فنون ـ مظهرية. وإنما نعرف أن الموسيقا في ذاتها تتناقض مع فنون ـ المظاهر التي هدفها الجمال. فهي تفسر الحقيقي في ذاتنا، وهي تترجم المشاعر للتحولات الكونية، وقوة هذه المشاعر. وما النتيجة؟ إنّ جزءاً جمالياً في الموسيقا لن يظهر إلى الخارج إلا في وضعٍ محدود، وغير أساسي، وأن التناغم لن يكون إلا في مجال مسار من النشاز الذي يكون هو الأساس. وهنا يكتب نيتشه: «سواء اعتقدنا في حقيقة النشازية مقارنة مع المثالية، مثالية التناغمية». فإن الموسيقا ليس مغزاها الأخير المثالي، بحسب نيتشه وشوبنهاور، وفاغنر، من حيث أنها تترك للشكلية الجميلة، والنشاز هو في عمق المسار الموسيقي، والتناغم ليس سوى الصدفة، أو الحالة اللاجئة في مسارٍ من النشازية.

إن التعارض بين هذه النظرية والجمالية المتشاركة بين باخ، وهندل، وموزارت، وبيتهوفن (جمالية استطاع شوبان وشومان أن يبسطا أشكالها الموسيقية، دون كسرها)، هذه التعارضية نقول فيها، ومن خلال الكلاسيكيين: إنّ التناغمية هي الأساس، وأما النشاز فهو ثانوي فيها. فإن الثيمات الأساسية التي تأسست عليها جميع المجموعات الموسيقية للسمفونيات، غالباً ما تكون تناغمية، وتحتوي على التأكيد للطبقات الصوتية الأقوى والأكثر حيويّة، أو الأكثر نقاوة وتناغماً. أما اللا ـ تحديدية التناغمية الصوتية، هي كما الهيكل العظمي للجسم في سمفونيات بيتهوفن، وذلك بإقصائها عن الفكرة. والنشازية تدخل في تكوين الفكرة في جميع مراحل التطور الموسيقي، حيث أن الحرية الموسيقية

تستطيع أن تتمدد لانهائياً. وهكذا تفسر سمفونيات بيتهوفن، بقوتها. ويبدو أن الهارمونية النشازية تعطي القوة الإضائية للسمفونية.

في الجمالية الفوق ـ تريستانية التي يفسرها نيتشه، والتي رأيناها منذ تريستان، هناك أمثلة على أن النشازية تشكل الأساس، النهائية، والشكل الأساسي. والتناغم لا يتشكل إلا كجانبٍ سعيدٍ وفرِح، ونستطيع القول عن هذه الموسيقا (تريستان) المؤسسة على النشازية، أن الأفكار التناغمية لا تأتي إلا من الأفكار العظيمة فيها وهو يسطّر في عظمتها معاناة الآخرين.

وبدلاً من ذلك، تكون اللغة النشازية، فيها ميزة من البنائية للأفكار في التشكيل الموسيقي.

هل يجب في هذا الصدد التركيز نحو التطور الهارموني النشازي للقرن الخامس عشر حتى يومنا؟ كما أنه من خلال هذه النشازية الهارمونية فإن الكائن الموسيقي لن يتراجع، وإنما سيكون أقوى، ويتداخل مع الهارمونية التناغمية.

نيتشه سيتبنى فيما بعد النظرية التي سيدافع فيها عن نفسه.

الفصل السادس:

عن العلاقة بين الموسيقا والشعر والمحاكاة في الدراما الموسيقية

إن الخلاصة التي تستوحى من: «ولادة التراجيديا»، هي أن في التراجيديا اليونانية كما في الدراما الفاغنرية، يكون المؤلف الدرامي مولوداً بالكامل من الإلهام الموسيقي. هذه الخلاصة يقولها نيتشه بشكل خاص بنفسه، ومن الميتافيزيق الشوبنهاوري، وهي معروفة بشكلٍ خاص لدى قرّاء نيتشه في انطباعاته عن ترستان، وتشكل واقعية جدلية في المعنى لهذه الانطباعات.

يطبّق نيتشه انطباعاته هذه بعيداً عن شوبنهاور على الجدليات الجمالية، وفي ملخّص معنون: «النظرة الدينوزيسية للعالم»، والذي نشر في مجموعاته: «دروس جمالية في ولادة التراجيديا»، يطرح في هذه الإشكالية العلاقات الموسيقية مع القصيدة، وفنّ المُحاكاة في الدراما الموسيقيّة. وهو يطرح في هذا المضمار علاقة المشاعر بالتعبير، ثم يتعارض في هذا التعبير مع: «ولادة التراجيديا».

يعرف نيتشه في العمل النفسي للمشاعر «تعقيداً» للعوامل المتداخلة. في البدء يعرف عاملاً «عددياً» يعطينا هذا الشعور من المتعة أو اللا ـ متعة. وهذا العامل يعادل في المعجم الشوبنهاوري القوّة أو التوتر.

اللغة الإيجابية لعلم النفس تقول في المعنى ذاته:

«إطلاق، أو كبت للقوة أو الطاقة المعبرة، أو التعبيرية».

ويضاف إلى مجموعة هذه التعبيرات الشعورية مجموعة من التمثلات، وهذه

التمثلات هي التي تساعد في إعطاء شعور المتعة أو اللا ـ متعة التي يطرحها نيتشه.

هذه التمثلات في اتجاهين، منها ما هو واضح أو خاضع للتحليل، وهي أفكار يمكن التعبير عنها من خلال الكلمات، ويكون للقصيدة أو الشعر قدرة التعبير عنها؛ فالقصيدة تعبر عن محتوى الفكر. أما التمثلات من النوع الثاني، فهي عبارة عن اللغة التي يعبر عنها علم النفس بالصور الكلامية، وهي تساهم في اللاوعي والغريزة. كل شعور يتمثل من خلال محاكاة تتخللها تداخلات لحركات الوجه، الإيماءات، والحركات الجسدية. ولكن هذه المحاكاة ليست مقارنة بنفسية المشاعر، خارجية، وليست مضافة إلى المشاعر؛ وإنما هي في عمقها. وبين مكونات الشعور تتواجد التمثلات البدائية، وإن المحاكاة ليست سوى تعبير خارجي عن هذه الصور الداخلية. وفي كلمة واحدة:

إنّ بعض ألعاب المحاكاة، هي عبارة عن إيماءات تعبر عن المشاعر. وبالتفاعل مع هذه الإيماءات يتولد لدينا الإحساس بالتفاعل الشعوري، ويتمظهر أمامنا هذا التفاعل الشعوري كشكلٍ خارجي لما تعبر عنه الإيماءات.

ويبقى العنصر «العددي»، والذي لا يمكن أن يعبر عنه من خلال الإيماءات، ولا من خلال الكلام؛ فهو من طبيعة مختلفة. فما هي التعابير التي تعبر عنه والتي تناسبه؟.

بتعبيرٍ آخر فإن العامل النفسي للمشاعر تتخلله مكونات عقلية، أو محركات لا يمكن تحليلها ولكنها تحركه. إذن فإنه في طبيعة الأشياء تكون القصيدة، أو المحاكاة، والموسيقا، تتفاعل هذه الفنون، ومن خلال هذه التمثلات الثلاثة؛ وهي

في علاقة تصاعدية مع بعضها البعض.

إن الكلمة تعبر عمّا هو في عمق الإنسان من شعور، أو ما هو عمق الشعور.

«إن الأفكار وبما يعبر عنها، هي المظاهر الخارجية لما تعبر عنه»، وهذه الأفكار تختلف بين بعضها البعض بحسب الأشخاص واختلافهم.

إنّ التمثلات المحركة للشاعر هي ذاتها لدى جميع الأشخاص على الرغم من اختلافهم. أما المعاناة أو الفرح في المشاعر، فهي تعني إما كبت أو إطلاق القوى المُطلَقة في الإنسان، تلك التي تتغذى من القوة المحركة للكون. ولذلك فإن الموسيقا تعبر عن المشاعر الشخصية كمظهرٍ من الطاقة الكونية.

يلاحظ نيتشه أن هذه الأشكال المختلفة للتعبير الجمالي تكون عادة في التعبير الكلامي، أو في تعبير جملة، فإن الكلمة متعلقة بمبدأ. وإن الفم يرسم تعبيراً خاصاً للتعبير عن الكلمة، وهذه الكلمة تنطلق في صوتيّة خاصة، وداخل إيقاع خاص أيضاً. وإن قدسية الكلمة في هذا المضمار ليست في شكلها التجريدي فحسب، وإنما تحمل مجموعة من المعاني والتمثلات العاطفية تبعاً لما توردە في معجمها اللغوي التعبيري الصوتي.

إذا حللنا في المضمار ذاته الموسيقا نفسها، فإن نيتشه يفرق بين ثلاثة مبادئ:

طبيعة المحاكاة ذاتها، والتعبير المباشر للنشاط المجرد للطاقة والنشاط الأكثر سرية للحياة، أما الثالث فهو بديهي.

بينما يكون الإيقاع والتفاعلات الدينامية للصوت بارتفاعه أو انخفاضه، هي تعبيرات خارجية للقوة المتمظهرة في الإيحاءات، فإن الهارموني هي التعبير

الأكثر أساسية للقوة، كما أن الدينامية، والإيقاعية، تظهر الشخصية كمظهر، وبمعنى آخر، إنّ الموسيقا من هذا الشكل هي المثالية حتى تصبح في الظاهر، فإذن: «هي ليست مظهراً للرمزية، وإنما هي مظهر للكونية».

«ماذا يقصد نيتشه، بدينامية الصوت؟».

الميلودي، اللحن في الإيقاع والهارموني من جانب، ولن يبقى في الجملة الموسيقية سوى التوافق بين اللحن والجملة الإيقاعيّة. إن نيتشه يقصد داخل الجملة الموسيقية بما هو التعبيري، والإيقاعي من خلال التشديد على الجملة الموسيقية في إيقاعاتها النبضية المشددة والمخففة.

إنّ الموسيقا في تخيله تستطيع أن تصل إلى خصائص الفن المظهر، (الذي لديه مظهر تصوري خارجي)، فهو يناقض المبدأ الذي اتخذه لنفسه حتى هنا، والذي يقول فيه: «إنّ الموسيقا لا يمكن أن تقدر من خلال الجمالية»، «وإن الهدف الوحيد للفنون المظهر»، أو: أليس الهدف الوحيد لهذه الفنون هو إظهار الجمالية؟، أو الأشكال الجمالية؟.

نفاجأ في هذا الصدد أن نيتشه يحدد في محاكاة المحركات الشعورية، الشعور الايقاعي. أ ليس الإيقاع بذاته هو التعبير عن الحرية التأليفية الموسيقية؟.

أخيراً، فإن المعنى الأكثر تحديداً ميتفافيزقياً أو موسيقياً ذاك الذي يعلق بالهارموني، فهو يضخم من معنى هذا على باقي المكونات. وهذا ما يناقض فيه منهج المؤلفين الكلاسيكيين الكبار، الذي لم يعتبر تضخيم الهارموني على باقي المكونات. إن الهارمونية تنشأ بديهياً من قوة الفكرة اللحنية الميلودية، ومن ثقة التوالفات الموسيقية. والبحث عن الهارموني التوالفية في نظرهم يضعف كما

في الكتابة قوة الفكرة، من خلال قوة الصور، وقوة التشبيهات.

إنما من غير المنصف أن نحدد ما كان يقصده نيتشه في هذا الصدد، من خلال بعض التحليلات، أو مما وصلنا إليه حتى الآن.

إنّ أفكاره النظرية حول العلاقات الموسيقية، مع المحاكاة، والقصيدة، تثير الانتباه، فهي تطرح إشكالية الدراما الموسيقية، ومدى شرعية هذا النوع الفني بذاته، وتثير المصاعب التي يجب حلها للدفاع عن جمالية خاصة.

هنا، وبالتحديد، فن يصنع بذاته وسائل التعبير التي تستعملها الفنون جميعها، ولذلك فإن العلاقات بين فن الرقص، والموسيقا، والقصيدة، والديكور في الأوبرا؛ لا يمكن أن نعتبره بأي شكل تراكم، وإنما هو تفاعل، فإن هذه الفنون تتفاعل ولا تتراكم مع بعضها البعض في الشكل الدرامي، أو في المظهر الأخير للفن.

إنما هي التأملية التي شكلت عند نيتشه منهجيته في طرح تلك الإشكالية، والتي لم يستطع معالجتها، والتي لا يمكن معالجتها، إنما لا بد من إثارتها.

في ملاحظة لنيتشه، والتي علينا أن نحللها، يطرح معالجة مثيرة للانتباه، وهذه الملاحظة متأثرة بالتراجيديا الإغريقية، وهي تتمحور حول تجميع المغنين في الأوركسترا، وإطلاق دراما المحاكاة على المسرح. فإن التعبير التقليدي بحسب نيتشه، أسهل للتلقي من التعبير الكلامي، لأن التعبير في الإيماء أو في المحاكاة أبسط من التعقيدات اللغوية، لأنّ المغني هو النص، وهو الصوت، فهو التعبير المنطقي للشرح، وللأفكار والمشاعر التي تتناقض مع الروح الموسيقيّة، والذي هنا لا يستطيع تجميد الموسيقا دون أن يتلقى الجمهور الكلام التعبيري. إنّ الصوت الإنساني يساهم بطريقتين في التعبير الدرامي:

أولاً:

من بين جميع الآلات الموسيقية هو الأكثر رنيناً في الروحية.

ثانياً:

الأوركسترا لا تكفي، وبالتالي فإن الكورال يضيف على الدرامية للمحاكاة الإيمائية نوعاً من التعليق الكلامي الذي يفسر المعنى.

التخوف هنا أنه إذا أحضرنا إلى مُخرِج مسرحيّ كلامي عملاً من هذا النوع، فهو لن يرفض أن يقدمه إلى الجمهور، ونيتشه يرى السبب في ذلك.

إلا أن نيتشه يقول أن ممثلاً يومئ أو يحاكي، يمثل، دون أن يغني، فإن هذا أمر لا يُحتمَل. يعتقد نيتشه بإمكانية مثالية فن الإيماء (التمثيل) من خلال إضافة عوامل تعبيرية للفن الموسيقي بذاته. ومن هنا كان يقصد بتفاعل الفنون مع بعضها البعض، وليس بتراكميتها.

وهكذا كانت في تلك المرحلة من مراحل (ولادة التراجيدية)، أفكار نيتشه حول الإشكاليات الكبرى التي طرحت في إمكانية وجود دراما موسيقية.

في التتبع لتأملات حول ريتشارد فاغنر، كتبت في العام 1874، والتي تعطي للدراسة هذه قوتها، وأهميتها، فهو يطرحها مع الأهمية نفسها، وتحديد المصطلحات.

وبطبيعة الحال مع الانتباه لعاملٍ مهم، وهو: الزمن، فإن الأشكال الثلاثة للتعبير تخضع كما يلاحظ نيتشه لقوانين زمنية مختلفة تماماً؛ قوانين في الزمن

مختلفة.

إنّ ما تقوله الموسيقا بشكلٍ مطوّل في جمل موسيقية طويلة، تستطيع القصيدة أن تقوله بكلمتين.

إن الملاحظات التي يفسر فيها نيتشه هذه الإشكاليات، هي في دفتر صغير للملاحظات. ونطرح في هذا الصدد الإشكالية التالية:

هذا الممثل الذي في الوقت نفسه هو شاعر، وموسيقي، أو هذا الممثل العبقري، الذي في خدمته وسائل الموسيقي والشاعر، لم يكن نيتشه يتخيله أو يتخيل وجوده.

إنما كان يراه أمامه حياً في ريتشارد فاغنر.

الفصل السابع:
نقديات الأوبرا

من المتطلبات التي يصفها نيتشه للمشاركة الفعالة في الموسيقا والفن والأدب، آراؤه حول الممثل. كان نيتشه يلجأ إلى نقديات مثيرة للجدل، وفي الواقع، إنّ هذه النقديات تعتمد بشكلٍ غير مباشر على نظريته حول العلاقة الطبيعية بين ثلاثة من أشكال التعبير، بدلاً من أفكاره حول الاستقلالية في الموسيقا.

نلاحظ بين هذه الأفكار والنظرية تناقضاً أكثر من حقيقي. من ناحية ثانية، يقول نيتشه: إنّ الموسيقا لا تستطيع التعبير عن الصور أو الوضعية الأخلاقية أو الشعارات، وإن الموسيقا التي تتمثل بصورة قوية هي ما: «يقلل من شعورنا بالصور واللغة»، بل ويجب أن نشعر وكأنها موسيقية حقيقية.

ومن ناحية أخرى يعترف نيتشه في الشعور بجانب العناصر التي يمكن أن تعبر عنها الموسيقا فقط، عن عناصر أخرى تنتمي إلى التعبير السينمائي، ويتساءل عن سبب التقدم الفني الذي يمكن أن يؤدي معه إلى أن تكون هذه النماذج فيما يتعلق بالشخصية نفسها، قادرة على أن تنتج معاً، تطوراً كاملاً دون أن تؤذي بعضها البعض.

في كلتا الحالتين يرفض على الإطلاق الموسيقا باعتبارها فناً للتمثيل.

وطالما أن الجمع بين الموسيقا واللغة لا يعتمد على تمييز دقيق بين مجالات التعبير المختلفة، يعتقد نيتشه: أنّ كلاً من الموسيقي والشاعر واحد منهما يترجم الشعور إلى لغته.

ويقول أيضاً: «من المستحيل أن يقتل الصوت الموسيقا».

هذا هو المفهوم الثاني الذي سيتحقق على الرغم من الجوهر الجميل، إذا كانت الموسيقا حقاً مهيمنة، ديونيزية.

ولكن في هذه الحالة لا يريد أحد من الذين يمتلكون شغفاً موسيقياً حقاً أن يسمع الكلمات، أو أن يتخيل معنى الكلمة، وأن يقطع التفكير الإلهي في قلبه.

هذا ما قاله نيتشه في هذا الصدد عن السمفونية التاسعة، ويكرر ذلك مع: «بالسترينا، وباخ، وهنديل».

وأضاف: إن النص لا يعني سوى المغنين، فبالنسبة للمستمع هي الموسيقا ببساطة، وذلك لأنها الموسيقا العظيمة.

بدأت الأوبرا مع الحاجة التي يشعر بها الجمهور الذي كان يمتلك القدرة على التفكير العنصري، والقدرة على تدمير مهارة التفاؤل الديونيزيسي، على أن يدرك أهمية الكلمات. هذا التعبير أدى إلى انخفاض الموسيقا إلى مستوى الفن الإيمائي.

إن وضع الموسيقا في خدمة سلسلة من الصور والمفاهيم، واستخدامها كوسيلة لإضافة المزيد من القوة والضوء، وهذا التعبير الغريب الذي يحتوي على مفهوم: «أوبّرا» يجعلني أتذكر الشخصية الغريبة التي تحاول أن تحلق في الهواء بمساعدة أيديها فقط، ما يحاول هذا الشخص، وما تحاوله الأوبرا، التي تم تصميمها بهذه الطريقة، هو اللا ـ ممكن. هذا التصور للأوبرا لا يتطلب استخدام الموسيقا بطريقة خاطئة، بل يطلب منها ـ وكما قلت ـ ما هو غير ممكن. لا يمكن

أن تصبح الموسيقا وسيلة أبداً، بغضّ النظر عن الطريقة التي تتحرك بها، أو الضغط الذي نضعه عليها.

«كيف تتحمل الموسيقا مسؤولية أعلى أو أدنى من قدرتها؟».

من خلال النموذج التقليدي الذي ألغي فيه كل ما هو غير مألوف، ولهذا فإن الموسيقا المفقودة ليست سوى لحظيّة.

ويحدثنا نيتشه عن الحالة الشعورية التي يتركها مؤلف الأوبّرا كمصدرٍ آخر للجمهور، فهذا المؤلف يلجأ إلى الغضب، والرحمة، والرغبة، والخوف والحرص على الرؤية الجميلة، والتعليقات الضرورية والإيجابية.

إذا كان المؤلف ذكياً، فإن عليه الهروب من سرير بروكست المسرحي في النوع للتعلق بإلهام ديونيسزي. في هذه الحالة، فمن الأفضل أن يكون في المسرح قليلٌ من الاهتمام والحركة، وأنه «يجب أن يوضع في متناول الموسيقار أنواع دراماتيكية غير متوقعة من الشخصيات المصيرية كما في مسرح بروكست». ومن الأفضل أن تكون الحركة في المشاعر الموسيقية والمشاركة النشطة في المسرح غير متوافقة مع بعضها البعض.

في النهاية، فإن النوع التقليدي من الأوبرا يرفضه نيتشه، لأنه يحاول أن يجعل من الموسيقا ما لا يمكن أن يكون عليه: أي فنّاً للتصوير.

في الواقع، إنّ أفضل الأوبرات تضر العقلية الفكرية من خلال هيكلها المهيمن.

هذه التقلبات على الجانب الموسيقي للمستمع، تعتبر فوق ـ ضد طبيعية، وتعتبر تناقضاً ملحوظاً، مع إمكانيات جمالية ديونزيسية وابولينية.

وبالإضافة إلى هذه الإشكاليات في المضمار الفني للموسيقا، يقدم نيتشه أيضاً لِما يُعرَف بالنوع الموسيقي». ويُعرف في الأوبرا: «بإنشاء الروح الإيجابية».

اعتقد المنشئون الإيطاليون للأوبرا أن الفنون الجميلة اليونانية، الفنون الساحرة من هومر، هي التعبير الأصلي، النموذج الفعلي للهيلينية اليونانية الذي اعتمدوا فيه بطبيعة الحال على طبيعة أفكارهم البولينية، السعادة والرحمة الرائعة. كانوا يظهرون أنفسهم في النوع نفسه من الموسيقا الأصلية، ويعتقدون أنهم أوجدوا ذلك.

وكان النموذج الجديد هو إعادة تأسيس الموسيقا الأكثر إثارة للدهشة، وهي موسيقا اليونان القديمة. وحتى من خلال هذه الفكرة المُعتمَدة على نطاقٍ واسع عن أن العالم الهوميري كان العالم الأصلي، يمكننا أن نسمع عن حلم العودة إلى البداية البدائية للبشرية، حيث كان من الضروري أيضاً أن تكون الموسيقا لديها هذه الشريحة غير المتواضعة، هذه القوة، هذا الوعي الذي يمكن أن تُذكّر القصص بطريقة مثيرة للجدل.

هنا نستنبط فيما هو أكثر ثباتاً، المبدأ الناجح من هذا النوع من الفنون الحديثة بشكل خاص، الأوبرا:

إنّ حاجة قوية تنتج من نفسها فناً، ولكن حاجة نوعية:

الاهتمام المتعاطف مع البدائية، والصدق في وجود إنسان فني وفعال في بداية الأوقات البشريّة، وتتحول إلى لغة جديدة للإنسان الأصلي، أو أوبرا للبلاد التي تم العثور عليها لهذا الوجود من الجمال الأدبي، أو البطل الذي يحتمل على إرادة فنية طبيعية، والذي، يقول ويغني، على الأقل شيئاً ما، ويدخل تحت تأثير

الاهتمام الشديد من الشعور، فيتغنّى فجأة بصوتٍ عال.

لا يهمنا اليوم من خلال هذه الصورة التي تمّ إنشاؤها مؤخراً من الفنان الوحيد في الجنة، أن يقاتل فكرة الكنيسة القديمة عن الطبيعة البشرية الخبيثة والحاسمة.

من هذا النوع من النظرة يجب أن ندرك الجمال الإنساني، ولكن في الوقت نفسه وسيلة للتخلص من المأساة التي كانت قوية في هذا الوقت، في وسط عدم اليقين الشديد في كل الظروف. إننا بحاجة إلى أن نتعرف على السحر الجمالي نفسه، وبالتالي خلق هذا النوع الجديد من الفن الذي ينطبق على الاستجابة لحاجة غير طبيعية تماماً، ويكون تقديراً إيجابياً للإنسان في نفسه، وهذا التفكير الذي يجعل الإنسان الأصلي إنساناً فنياً ومبدعاً.

الفكرة رائعة وتطويرها ممتع، ولكن: «ألا يخطئ نيتشه؟!».

شيء آخر هو هذا الجميل الرفيع البطيء، والذي يغطي الفن مع الحيوان، والذي يُعبّر عن القسوة القليلة من العاطفة في كلمات مُحكّمة، ويكون جزءاً ممّا يمكن تسميته تقليداً عادياً للأوبرا، شيء آخر هذا الفن المختار من لغة راسين أو ريمو أو غلوك، ذاك الذي يمكن أن يصفه البربري بـ «الأوبرا»، ولكن هو في الواقع، النموذج، أي الفن نفسه.

أليس من الواضح أن نيتشه، ومنذ عام 1871، لا يقدم هذا التمييز بشكل كافٍ؟ لأن الألمان قبله لم يفعلوا ذلك وأنه كان لا يزال ألمانياً، أيضاً لهذا السبب الأكثر دقة يطلق على الأعمال المسرحية «المتميزة» التي تعني بها، اسماً عاماً: «المسرحية اللاتينية»، حيث يرى في ذلك إنجازاً طبيعياً للتفكير اللاتيني.

الضوء الذي أطلقه نيتشه على تريستان، يدلنا على أن ريتشارد فاغنر كان يظهر له في ذلك الوقت كإعادة تأسيس للإلهام المتشائم الديونيزيسي في الفن.

وهذا يظهر بشكلٍ واضحٍ تماماً ما يريده في كل صفحة من صفحات: «ولادة التراجيديا» في عيون الجمهور الألماني.

ولكن بعض الملاحظات - على الرغم من ذلك - التي اعتبرت مقطعية جداً ومثيرة للجدل، والتي تنتمي إلى إعداد كتاب: «ولادة التراجيديا»، تظهر لنا في نيتشه فكراً جديداً جداً ومثيراً للفضول. ويظهر فيه فاغنر ليس كثوريٍّ على هذا النوع من الأوبرا؛ بل كمستخدم في تطور هذا النوع.

ستكون أعماله لا تزال من الأوبرا، ويجعلها رائعة، في الاتجاه الهادئ والمتفوق الذي يصل إلى أقصى درجاته.

ولكن في هذه الحالة، فإن الحدود التقليدية للجنس الأوبّرالي تزداد وتتلاشى.

طالما كان النعيم الطبيعي للإنسان متوقعاً فقط لحاجات الترفيه والتمتع العاطفي للمجتمع المفرط، على الأقل، فوُجِدت الأعمال الموسيقية في الرومانسية والمتعة في الأغاني المعتادة. ولكن العقل البشري المعاصر اتّخذ هذا الحلم على محمل الجد، وكان يتأثر بالطبيعة الأخلاقية، ولهذا كان يبدو الحلم حقيقياً، وكان يقرر في نطاق سيطرته على العالم المعاصِر. إن شكل التعبير الموسيقي لهذا النوع من الشعور الجديد الذي ليس من خلال طبيعته، بل من خلال قوته، يمكن أن يكون فقط العمل الأوسع. فقد استطاع فاغنر أن يحرر السمفونية من التخطيط اللاتيني، وتقطيع سلسلات الإيقاع في الصوت.

من هذه الموسيقا التي تم تحريرها من كلِّ أشكال العبودية الخاصة للموسيقا، والتي تحتفظ بإلهامها الأساسي، إلى الموسيقا الممتازة تماماً، ديونيزيسية، لا يوجد سوى خطوة واحدة.

يمكن القول بصدق بأن نيتشه وجد هذه الخطوة في تريستان، ولكن كان يحدد لوهينغرين، وربما سيغفرييد، في مجال «الخرافة».

لا يزال التفسير التالي يترك لنا بعض التساؤلات حول قيمة هذا التفكير.

ريتشارد فاغنر هو الفنان في الوقت الحاضر، لا القصة ولا النصوص لديه من نوعية شعبية، ومع ذلك، كلاهما ألماني.

واجه فاغنر الاتجاه الأصلي للأوبرا، والاتجاه الأيديلي إلى عواقبها، وناقش الموسيقا والصور، من خلال كسر الأشكال الموسيقيّة، ويعطينا مستوى من الحساسيّة الأكثر ارتفاعاً.

وبصورة عامة فإن هذه المفاهيم الأولى حول العلاقة بين الفن الفاغنري مع النوع التقليدي من الأوبرا ليست دقيقة جداً، على الأقل، فإن التعبير عن ذلك غير واضح تماماً، إنها تختلف بشكلٍ كبيرٍ عن النظرية التي كتبها نيتشه في ولادة التراجيديا عن طبيعة وأهمية هذا الفن.

ربما يكون من غير المعقول أن نيتشه لديه نظرة روحية وموضوعية على الموضوع نفسه. أو أنه لا يجرؤ على التفكير في نفسه على نطاق واسع، على وجه الخصوص، كما يفكر في عقله دائماً، أي أنه إذا كان عمل فاغنر من الأوبرا الكبرى، فإنه أيضاً من الأوبرا العظيمة.

الفصل الثامن:

النظرة العقلية لنيتشه حول فاغنر

هذه النظريات والمشاعر الجمالية المتواضعة، والتي حاولنا دراستها حتى الآن، تنتمي إلى البداية الفلسفية لنيتشه، وتتمتع التحليلات السابقة على ذلك، على الرغم من استثناء واحد، من كتاباته في العام 1871.

إذا اعتبرناها في ذاتها، في موضوعاتها الخاصة، فإن العناصر التي تشكل تفكيراً جمالياً لهذا الرجل العبقري، خلقت مجموعة فوضوية كبيرة جداً. ولكن كل واحدة منها فيها الكثير من الطاقة التي تتوافق مع تجربة خاضها، قد تُفسّر بشكل خاطئ ربما، ولكنها حقيقية وجدية للغاية.

وبمجرد أن كل هذه الأفكار الأولى قد «ولدت» من نيتشه، فمن السهل جداً أن ندرك كيف وصلت إلى ذهنه.

ما يتعلق بالموسيقا بشكل عام:

أولاً: لديه إحساس عميق عقلي بالجمال التشاؤمي.

ثانياً: جميع أحاسيسه ومشاعره القوية، متعلقة بالفن الموسيقي.

لأنّه كان يافعاً، ولأن الشباب لا يثقون بأن تجربتهم هي من أبعاد الأمور، فإنّه يريد أن يخلق من هذين الموضوعين في الحبّ موضوعاً واحداً، ويؤكّد أنّ الموسيقا تعبّر باللغة العاطفية عما يعبر به في القواعد التشاؤمية عن اللغة العقلية.

هذا هو السبب في حبّه للموسيقا، والموسيقا هي شيء آخر غير الموسيقي:

الحقيقة المزدوجة، الحقيقة المطلقة.

أن يحبها كثيراً، وهذا يعني أنه أحبها بشكلٍ سيئ.

في اليوم الذي يدرك فيه نيتشه أن الموسيقا ليس لها أيّة علاقة مع الحقيقة الفلسفية كأداة «معرفية» قبل كل شيء، سيُقدِّر دائماً هذه الحقيقة كمكانة أعلى من كل شيء، وسوف يحدث أن يعيش فيما يتعلق بالموسيقا، كمعلم له، لم يغالطها إلا لأنه كان يفكر بها كذلك بما لم تكن عليه، قلقاً من عدم درايته بها بالكامل.

فيما يتعلق بفاغنر:

في سن الخامسة عشرة كتب ملاحظاته حول تريستان والأوبرا، وارتياحه الفريد الذي يرتبط به مع هذه الموسيقا.

ولكن حتى في صغر سنه لم يكن نيتشه: «فاغنرياً».

فذلك، ورغم قوّة الخيال في الموسيقا الفاغنرية، إلا أن ذلك لم يجعله غير راضٍ عن الجمال الكلاسيكي. ومن هنا كان رأيه فيما يعتقد أنه موسيقية حقيقية.

على الرغم من تدهور هذه الرؤية من خلال اعتقاده بالمعنى الميتافيزيقي ـ فوق ـ طبيعي في الموسيقا، فإنها لا تضعه في موقفٍ متعارضٍ مع فاغنر الذي حوّل الوجود الموسيقي إلى نطاقٍ ضخم، لم يكن متخيلاً من قبل أسلافه المؤلفين الموسيقيين، فقد وضع فاغنر الموسيقا ووجهها من كل جانب إلى بناء

وهيكلية من النشاطات الدرامية والمسرحية والإثارة.

ولكن هذا المزيج من الاهتمام الفاغنري، يحدد في هذه اللحظة من حياته المهنية موقفه من مجال الفن الفاغنري في مجالٍ أوسع.

نيتشه متشائم.

كان قادراً أولاً على البحث في الميتافيزيق الشوبنهاوري عن إجابات لتشاؤميته، ولكن هذا سيبقيه على قناعة مغلمه، لأنه هو الأصل، لأنه هو الخصائص العميقة والطويلة في التفكير النيتشاوي، والذي أيضاً كان يسيطر على جميع مراحل تطوره.

لم يكن نيتشه متشائماً من الخوف أو القلق الشخصي، كليوباردي، إنما هو تشاؤم الفن والفلسفة، في الواقع، فإن نيتشه هو ضد ـ التفاؤلية، ويغضبه التفاؤل، ولديه لا ذوق التفاؤل، إن هذه اللا ذوقية التفاؤلية تظهر له في الثقافة الحديثة في ثلاثة أشكال من:

التحررية، الديمقراطية، والاشتراكية، والرؤية في التقدم العالمي في كل نوع من أنواعها من خلال التقدم الخاص في العلوم.

وبالإضافة إلى أن هذه الديانات الثلاث، هي التخمينات التحليلية التي سوف تظهر معه في المستقبل بطبيعة الحال، فإنها تنتج في النهاية أثراً عميقاً على الممارسات الإنسانية والتخفيف من النوع الإنساني.

يشعر نيتشه في ذلك مثل كارليل، ومثل روسكين.

إن التفاؤل الحديث، كما يقول نيتشه، ليس سوى النمو المفاجئ للروح

القديمة، أو للتقليد القديم الذي يتراوح ما بين 2000 عاماً، والذي يعود إلى سقراط.

سقراط هو الأب الروحي للتفاؤل فيما خلّفه في تعاليمه ونظرياته: من نوع «الإنسان النظري»، وذلك من خلال مثله وتعاليمه. أطلع سقراط الناس على أن الحقيقة العالمية قابلة للتفكير والعقلية المنطقية، وبالتالي فإن المعرفة الإنسانية يمكن أن تساويها، فكيف لا يجد الإنسان في المعرفة الكاملة التي تشرح له كل الأشياء، والواقع نفسه، سعادة أعلى، وسلامة لجميع رغباته.

وأخيراً، فإن كان العلم يغطي كل شيء، فمن الضروري أن يظهر الطريق نحو العمل الخلّاق والعقلاني، ويحقق التوازن المطلوب بين السعادة والنعمة.

يعتبر نيتشه أن هذه الخيالات كانت ضرورية لتشجيع البشرية الناشئة على العمل العلمي، الذي كان يمنحها قيمة كبيرة جداً. لكنها قطعت الطريق على التفاؤل الجمالي عن طريق التقليل من شأن الفن إلى لعبة مُفرِطة، وذلك من اللحظة التي تحولت فيها أكثر المفاهيم غموضاً وتجريداً للعالم والكون، إلى مفاهيم من السهل فهمها من خلال مبادئ واضحة، فلم يترك للفنان فن التواصل الميتافيزقي والتعبيري مع الأشياء.

بالإضافة إلى ذلك، فإن «الإنسان النظري ـ العاقل»، ومنذ أن اعتقد أن العلوم سوف تكّون لديه وصفات جاهزة لتعزيز المكانة البشرية الفردية أو الجماعية، من السعادة والطمأنينة، فإنه فقد الثقة الكبيرة، والحب للخطر الذي كان يعيشه في اليونان القديمة من خلال الشعور بالشيء المجرد، والمخيف ـ المهيب في علاقة البشرية مع الكون.

إن العقلية ـ المنطقية المتفائلة لدى سقراط، والتي ألهمت أوروبيد، قد قتلت تراجيدية اليونان، ويمكن القول إن هذا العقلي (سقراط)، كان مُسيطراً حتى وصلنا إلى «كانط» والروح الأوروبية.

وبدلاً من ذلك، ألغى كانط: «التخيّل النظري» إلى الأبد، وذلك من خلال إثبات النسبية العلمية والحدود الأساسية لها، من خارجها، التي تنتشر في صحراء لا تنتهي، والتي تعيش في طيّاتها الفكرية للإنتاج الفني والأخلاقي.

لقد أسقط كانط الحدود التي من شأنها أن تحدّ الحواس الإبداعية للإنسان في نمو الفنون الموسيقية منذ منتصف القرن السادس عشر، يرحب نيتشه بالعودة الإيجابية للمبادئ الإبداعية الكبرى، للتسامح الديونيزيسي:

«الموسيقا كوسيلة فنية عالمية، بدون وطن، أو جنسية، خارج الوقت، هي من بين الفنون، الوحيدة التي تنمو. نحن نعتبرها عالم الفن أجمعه ومجتمع الفن الجمالي، لهذا هي ثورية».

هي تشتري لنا من حجر الثقافة الإيجابية، والقديمة، التي كانت تعتبر العلوم والأخلاق من القيم المُطلقة، وتتوقع من كلا الطرفين تحقيقاً لـ: «المألوف الإيجابي للسلام». ويقول نيتشه: «إن هذه الثقافة هي معركة قوية ضد روح الموسيقا». يقول ريتشارد واغنر: «إن تأثيراتها تنتهك من خلال الموسيقا كما ينتهك الضوء الذي تم إنشاؤه من خلال نور النهار، من ظلام الليل».

سيكون هناك خطأ كبيرٌ في تفكير نيتشه إذا اعتقدنا أن التراجع في العقل العلمي والتدهور في العمل العلمي هو في رغبته، إنه يطلب من العلم ألا يكون «النموذج»، وألا يكون «المعلم»، بل خادماً للإنسان، يُحرّك قدراته فوق مجموعة

من الأفكار والمصطلحات التي يخدِمها.

إن المشكلة بالنسبة للإنسان الحديث، هي أن يوفق مع تعقيداته الفكرية والتفكير الإيجابي المتحصل، قوة وتجديدات الجمال الأصلية التي تنتج من العنصر الموسيقي:

«ستحتاج الموسيقا (الحديثة) إلى أن تصل إلى قوة أعلى بكثير (من موسيقا اليونانيين)، لأنها تحتاج إلى أن تنشأ من عالم في المعرفة أوسع بكثير. إن العلوم والموسيقا تجعلنا نشعر بأننا نعيش إعادة خلق ألمانيا من العالم اليوناني: كما نريده أن يكون».

يمكننا الآن أن نفهم معنى المسألة الشكلية الغريبة، الإشكالية، التي يطرحها كتاب «ولادة التراجيديا» في انتقاد المنطقية العقلية الإيجابية:

يسأل نيتشه: «هل سنرى الآن سقراط يمارس الموسيقا؟».

هذه العودة من خلال الموسيقا ستكون عمل الروح الألمانية، كما كان الحال مع فيخته، على الرغم من الاختلاف لا يرى نيتشه في الشعب الألماني إلا العالم اللاتيني الذي يطلق عليه: «البربري»، لأنه كان غريباً على الثقافة التفاؤلية التي هي محفظة كاملة للقدرات الأصلية للبشريّة.

وبما أن الموسيقا «الفاغنرية» كانت تتحكم بشكلٍ عميق في حساسية نيتشه، كما كانت ذلك الذي يحدث في الفن الأوروبي من التجديد الأكثر شجاعة والأكثر قوة، وكما كان من المُفترَض في نهاية المطاف أن يكون هناك شغف للأشياء يمكن لهذه الروحية أن تتقمّصها، فإن نيتشه يفكر في العثور على العمل الفاغنري،

إذا لم يكن في الحقيقة بإنجاز اهتماماته في إعادة إحياء للثقافة، وللحضارة ذاتها، كواجهةٍ جديدة.

لذلك سنقول عن علاقة نيتشه مع فاغنر ما قلناه عن علاقته مع الموسيقا:

إنه، وبغضّ النظر عن قيمة مثاليته، وأحلامه المتجددة في إعادة الإحياء الحديث، فإنه يعطي لفاغنر وأعماله صورة نفسية مماثلة لهذه المثالية والرؤية، ولهذا الحلم النيتشوي تحديداً غير مألوف.

لأن الروح المعقدة لنيتشه تغذي في الوقت نفسه هذا الإيمان في فاغنر، كإضافات وحشية مميتة بالنسبة له. ولكن، في عام 1871، كان طالباً مُشاكساً يرفض كل شيء، لا يستطيع أن يقدم إلى الجمهور أيّة فكرة دون أن يتساءل: ما إذا كان ذلك سيعجب فاغنر، أو إذا كان لها أيّة تأثيرات بعيدة المدى يمكن استخدامها ضد فاغنر؛ على الرغم من أنّه لا يحب أن يكسر تساؤلاته.

الفصل التاسع:

نيتشه يهزمه الفن الفاغنري

إن الانحلال في العلاقة، سيبدأ بين الأعوام:

1872، 1873. في العام 1874 كان نيتشه في سن الثلاثين، وكان منهكاً. وبعد نشره في عام 1876 لأول مرة في افتتاح مسرح بايروث، كتاباً استثنائياً أصبح معروفاً «ريتشارد فاغنر في بايروث»، يُعتقد كثيراً أن هذا العمل الفكري الذي سيجعل منه بعد عشرة أعوامٍ في النهاية المنتقد الحاد للفن الفاغنري، كان بعد هذه الأعوام.

ولكن هذه الفترة الزمنية هي التي تعتبر الأكثر أهمية من هذه الحياة الفكرية المتعددة والمضطربة، في الوقت الذي قام فيه بتأليف هذا الكتاب الذي كان يبدو كأنّه حفل كبير، كان نيتشه قد كتب على الورق انتقاداته الأكثر سلبية والأكثر تعرضاً لأعمال فاغنر.

نحن اليوم لدينا جميع ملاحظاته من عام 1874، ولكن الكثير مما يظهره هو قراءة ما بين السطور من نقدياته ريتشارد فاغنر في بايروث.

هذا الانحلال الذي سنستخرج فيه الأدلة الأكثر أهمية، لم يكن يتصف بنوع من الأزمة الكبيرة في العلاقة مع فاغنر.

كان نيتشه يحاول أن يدرك أن بعض أفكاره الجمالية الأكثر تعلقاً حول فن فاغنر، وكذلك أن يتأمل في الكثير من الإعجابات الفارغة أو المزعجة التي ألقاها من خلال إعجابه بموسيقا فاغنر. هذه الأفكار التي تعتبر ضد ـ فاغنرية، إذا لم

تكن شكلية، هي الأفكار التي تتعلق من ناحية بالتشريح الموسيقي، ومن ناحية أخرى هي تعبير عن العلاقة بين ثلاثة أشكال من التعبير في الدراما الموسيقية.

إن نيتشه يدرك في واقع الأمر أن فاغنر يتعامل مع الموسيقا كفنٍّ مرتبط، ليس في الممارسة فحسب إنما أيضاً في النظرية.

«يشير فاغنر إلى ما هو خطأ طبيعي ينسب للأوبرا، في أننا جعلنا من الموسيقا التي هي وسيلة التعبير، الهدف، وجعلنا مما هو الهدف أو المغزى؛ وسيلة للتعبير».

هذا هو السبب في أن الموسيقا تأتي في عيونه كوسيلة للتعبير. لذلك، يجب أن يسأل مستمعي السمفونية:

إذا كانت الموسيقا هنا هي وسيلة التعبير، فما هو الهدف؟. هذا لا يمكن أن يفهم في الموسيقا؛ فما هو، من خلال طبيعته كوسيلة للتعبير، يجب أن يتعلق بما يعبر عنه.

ويجيب فاغنر: هذه هي الدراما.

«إن خطأ هذا الأخير أن اعتبرَ الموسيقا كوحش، مما يحيلنا أن نسأل: ماذا يتناغم في الضجيج؟».

وفي الوقت المناسب، انتهز نيتشه الفرصة لتوضيح ملاحظة تتعلق بالسمفونية التاسعة.

«وكان فاغنر من هذا الرأي، يعتقد أن السمفونية التاسعة هي حقيقة بيتهوفن، أو العمل الأكثر تأثيراً له، لأنه من خلال إضافته الكلمات عليها أعطى للموسيقا

المعنى، الذي هو نفسه، من وسائل التعبير».

عبر نيتشه عن هذا المُعتقَد برأي:

أن الموسيقا المُطلقة هي الموسيقية الشرعية، ويجب أن تكون موسيقا المسرح الدرامي أيضاً هي الموسيقا المطلقة ذاتها.

من تأملاته العميقة حول علاقة الأشكال الثلاثة للتعبير في المسرح الدرامي أو الدراما، اكتشف نيتشه فيما يتعلق بتكوين المسرح الدرامي الفاغنري نظرية يمكن القول أنها ستبقى حتى النهاية، مركزاً لجميع نقديّاته لفاغنر.

ويذكر أن نيتشه بعد كتابة الصعوبات غير المباشرة، والتي يبدو أنها تتناقض مع كتابة التآلف الهارموني والإيجابي لهذه العلاقة الفاغنرية، يدرك نيتشه في الخلاصة أن:

«ممثلاً سيكون موسيقياً وشاعراً في الوقت نفسه»، أي موسيقياً وكاتباً ثانوياً، وممثلاً أولاً. فهذا الجنس أو النوع الفني لهكذا شخصية، ليس من شأنه أن يعالج عالماً من المشاكل الجمالية الكبيرة والمتجددة، ولكن سيذهب، على سبيل المثال، فوقه، بمعنى تخطيه.

لا يهتم إلا بتنفيذ أسلوب قويٍّ وفعّالٍ على الجمهور، ولا يهمّ إلّا أن يدرك مبادئ خاصّةً في أشكال التعبير التي يستخدمها، ويستخدم كلّ الأدوات، وكلّ الطرق، كلّ النماذج. وسوف يعزز من خلال تكوين الأنواع، وإذا لزم الأمر كل الوسائل؛ ما سيكون حقيقياً له في شجاعة التماثيل والقدرة الكاملة لها. الفنان الكبير، الأصلي والفريد من نوعه في جميع أنحاء البناء، سوف يبحث في قواعد كل العناصر

من الماضي ويغيرها بما يكفي، لتعطيها تأثيراً طبيعياً غالباً ما يؤذيه بطبيعته الحقيقية.

فاغنر هو ممثل مفقود يستخدم في المقام الأول الموسيقا، كما يتصوّر أنّه يمارس الموسيقا مثلما يمارسها الممثلون.

لا يهم الموسيقا، ولا الشعر، ولا المسرح، ولا الفن الدرامي الذي في كثير من الأحيان ليس سوى الفلسفة، ولكن كل ما يجب أن يرى، يجب أن يرى في المحتوى الكمّي ذاته بمعنى القيمة.

يقوم نيتشه بتلخيص أسلوب فاغنر فيما يلي:

يستخدم الإيماء، والتحدث، واللحن، وبالتالي النماذج المعروفة التي توفر له التعبير الموسيقي. فمن الضروري هنا أن يكون لديه الموسيقا التي حصلت نمو عظيم، حيث تمتلك العواطف غير المتوقعة شكلاً مُحدداً، قابلاً للتعرف عليها، ومستقيمة. من خلال هذه المقولات يمكننا القول: الموسيقية، يدخل الفنان في ذاكرة المستمع حالة عاطفية محددة، فيريد من الممثل مثلاً أن يعتقد أنّه مصاب. وبهذه الطريقة أصبحت الموسيقا في الواقع «أداة التعبير»، وبالتالي فإنها لا تزال في المستوى الجمالي المُنخفض، لأنها لم تعد هي المصدر الطبيعي النقي: (organique).

في هذا المضمار سيكون من غير اللائق المقارنة مع المؤلف الدرامي. سيكون له في استعماله لخدمة الدراما، الموسيقا، الموسيقا هنا كوسيلة. هكذا موسيقا مأخوذة كوسيلة تشبه اللوحات الالوكية؛ فالمعنى الحقيقي لا يكون في الصورة ذاتها، لهذا تكون فيها جمالية.

إذا كانت «الوسيلة المهيمنة» لدى فاغنر هي العلاقة بين الممثلين في درجة كبيرة من القوة، فمن الضروري أن تكون هذه العلاقة من أجل إنشاء عمل فني، قد حصلت على العديد من الوسائل المتعلقة في خدمتها لتكون غير محدودة.

هذا التعدد يميز فاغنر في ضعفه، من نوع المبدعين العظماء، فإن عبقريته هي غابة في طور النمو، وليست شجرة فريدة.

إن يفاعة فاغنر هي عالم متمدد، لن يكون ماله شيئاً. تعددية أيضاً في نوع إلهامه الموسيقي، لأن الممثل ليس شخصية واحدة «وإنما مئات الشخصيات».

لن نستمر إلا في التمدد في تفكير نيتشه من خلال ملاحظة أن هذه التعددية لا تميز فقط شعرية موسيقا فاغنر، إنما أيضاً هذا النوع من الموسيقا وتقنيته.

كل العباقرة العظماء خلقوا طريقة، ومهما يكن الفرق بين أعمالهم في البداية وأعمالهم في النهاية من حيث القدرة، والقوة، فإن لديهم علاقة مشتركة.

أن يكون كاتب رينزي هو ذاته كاتب تيرستان، هذا ما هو ظاهرة فريدة من نوعها في تاريخ الفن، وذلك من خلال اتخاذه تدريجياً في بداية حياته نموذجاً صارماً ومأساوياً يتكامل على نطاق واسع مع: Spontini, Bellini, Meyerbeer, Weber، حيث لا ينبغي أن نلاحظ سوى حرارة الحركة. ألم يثبت Wagner أنه ليس لديه أي اعتقاد أو تقليد موسيقي مألوف؟ أليس من الواضح أن نيتشه كان يشعر بهذه الطريقة اتجاه فاغنر من أجل كتابة:

«لا أحد من الموسيقيين الكبار الذين كانوا يبلغون 28 عاماً، كان من الممكن أن يكون موسيقياً سيئاً مثل فاغنر».

الفكرة التي تتبعها على الفور:

في كثيرٍ من الأحيان أتساءل هذا التساؤل البسيط: هل كان فاغنر من ذوي القدرات الموسيقية؟... هل كان لديه الموهبة الموسيقية؟.

وقد كتب كل من شومان وتانهيزور في إشارة:

فكرة في الأوبرا لا يمكن أن تتحدث عنها بسهولة. بالطبع، لو كان الكاتب موسيقياً كما هو عقلي، فسيكون إنساناً ذلك الوقت.

من هذا، ومن خلال هذه الصفات، يبدو أن نيتشه يستثني بشكلٍ واضح فاغنر من المؤلفين الكبار في تاريخه: (باخ، بوتوفان، موزارت، شومان)، مبدعون متتالون في مجال الموسيقا، لكي يجعل منه مستغلاً لكل الأشكال الموسيقية من الماضي في وقتٍ واحد. كان هدفه الحقيقي والجديد هو التكيف معها لخدمة غير موسيقية، وتدمير الموسيقا والموسيقا ككل، كأداة، أو كمكوّن، وأكثر من ذلك، في نوع من مسحوق اصطناعي لا يحركها مع مراعاة أن الناس المعاصرين كانوا يتذوقونها.

وبهذه الطريقة، ومنذ ظهوره، كان يجرّد جميع الموسيقيين الذين نشؤوا على التقاليد التي يمكن القول إنها مشتركة مع الكلاسيكيين والرومانسيين: لأنه على الرغم من أن شومان، شوبان، أعادا تشكيل الأشكال الموسيقية، إلا أنهما ابتكرا ولم يكسراها.

إن الموسيقي الحقيقي يعتبر فاغنر كدخيل؛ أو غير لائق موسيقياً.

وهنا يكون فاغنر الممثل الذي كان، بحسب نيتشه، حتى آخر المطاف. وكممثل

لم يكن يريد تقليد الإنسان إلا من خلال تقلباته الأكثر نشاطاً في الشغف. لأن طبيعته المطلقة ترى في غيره من الكائنات الضعف. إن لوحة المشاعر تمنح الفنان خطراً هائلاً، إنها الأكثر نشاطاً والأكثر إثارةً في إشعاع الحزن. التفكير في العواطف وتجسيدها، والتفاؤل بشدة.

في تانهاوزر يبحث في تحريك مشاعر شخص باتجاه حالات هلوسية، ظناً منه أنه في هذه الحالة يظهر الإنسان على ما هو عليه.

إن فرض الموسيقا في خدمة العنف الطبيعي للمشاعر يعني إزالتها وتغييرها، وتحويلها إلى كونها غير قادرة على حل هارمونيتها مع الشعر والرقص.

هناك انتقادات من النوع الأكثر شكوكا في تريستان، على سبيل المثال الانفجارات في نهاية المشهدية الثانية. لا يزال هناك نقص في السيناريوهات في سباقات أغنية: (الأسياد المغنين).

ويشعر فاغنر بأنّه يتمتّع بالجمال الألماني في شكله، وبكل ضخامته، ويفضل أن يقاتل تحت شعار هانز ساكس أكثر مما يقاتل تحت شعار الفرنسيين أو اليونانيين.

لقد استخدمت موسيقانا الألمانية: (موزارت، بوتوفان) الشكل الموسيقي الإيطالي أكثر من الموسيقا الشعبية، وبالتالي، مع أنظمة خطوطها الغنية والمتواضعة، فإنها لم تعد تتوافق مع الارتباك البرجوازي ـ الأرستقراطي.

هل نستطيع أن نتعرف على الوحدة القوية للمفهوم النقدي عند نيتشه، وذلك من خلال ملاحظاته من عام 1874؟.

كل المكونات في قضية فاغنر موجودة بالفعل في هذه الملاحظات؛ الفرق هو في اللهجة. هنا يعترف نيتشه ببطء لنفسه بما يشعر به في عمل معلم، هو في الوقت نفسه صديق، ويجب أن يعتمد عليه في التزامه العام. عندما كتب قضية فاغنر، كان يهتم بالمتعة، والإثارة العاطفية التي كان يشعر بها من الموسيقا الفاغنيرية. ومع ذلك، هناك أيضاً فرق أساسيّ بين هذا المفهوم الأول الفصلي، وتصريحات نيتشه.

في حين أن نيتشه يأخذ على الموسيقا الفاغنرية كل التقاليد الموسيقية، ويواجه الاستخدام أو الاستغلال الفني الفاغنري للموسيقا نفسها، وهو لم يتمكن حتى الآن من تحديد المجال الفني والقواعد المكونة لهذه الموسيقا. يبدو أنه يشعر بشكلٍ متزايد بالجمال والضعف، ولم يكن لديه دراسة حول الشروط الأساسية اللازمة والتغييرية للجمال في الموسيقا.

إن تأثيرات شوبنهاور التي تزداد ضعفاً، لكنها لم تكن مفقودة، تمنعه من تفكيك الفن الموسيقي من طبيعته الإبداعية، التي تتطلع إلى وضع الفن ككل في العاطفة ورفض الشكلية، من شأنه أن يمنع نفسه من وضع أفكاره الفنية على أسسها الحقيقية.

الفصل العاشر:

نقدية فاغنر في ريتشارد وفي بايروث

تشير الأسباب العاطفية إلى أن نيتشه، والذي كان غاضباً إلى حدٍّ ما من الفن الفاغنري، أخذ على عاتقه بعد عامين من ذلك الحين تبريراً عمّا يمكن أن يكتب له، فاغنر: «صديقي، كتابك عظيم!».

تاريخ أو قصة شعور نيتشه الشخصي بشأن فاغنر، من صباح الصداقة إلى الارتباك والانقسامات، كُتِبت في كل التفاصيل من قِبل السيدة فورستر ـ نيتشه. هذا ليس جزءاً من موضوعنا، وإنما يقتصر على البحث عن الأفكار. وسوف تكون كافية لتثبيت حجم التعلقات الفكرية التي شعر بها نيتشه لفترةٍ طويلة، والتي في الأساس ستستمر في الشعور بالقلق بشأن فاغنر، ولكن من خلال تفسيرها بطريقة أخرى، ولإثبات هذه النقطة من رسالته مع صديقه «رود»:

(لقد جعلتني سعيداً وعظيماً من خلال رسالتك التي أرسلتها إلى فاغنر. في نهاية المطاف نحن لا نملك أي معلم آخر أفضل وأعظم من أجل ما نريده، وبالتالي، له الحق في تقديم كل ما يزرع على أرضنا. إذا كان لدي شيءٌ أفتقر إليه، فإنه، وبالتالي، وجودك: يجب علينا دائماً أن نبحث معاً في بنائنا وتقدمنا في معرفة أعماله).

وفي رسالة أخرى يتحدث عن حلمٍ عميق، ولكن مع كل الاضطراب الذي يعيشه أي رومانسيٍ شاب في البحثِ عن أهدافه الكبرى التي يدفعها إلى جهوده، عن حياته، ويضيف:

(وكنت أترك بطبيعة الحال لفاغنر كل الأرواح التي يمكن أن يفرضها الحاضر، وأتمنى أن أستمتع بحضوره أكثر من أي قوّة في العالم).

من الواضح أن نيتشه، وفي الوقت الذي كان يعطيه فاغنر في النهاية لإنتاج أعماله أمام أوروبا في ظروفٍ مناسبة من التعبير والتصوير التي كان يفتقدها إلى حدّ كبير حتى ذلك الحين، كان يشعر بالحاجة إلى العودة إلى حالة الذعر التي عانى منها، لكن تفكيره كان على ما يبدو في الاتجاه المنطقي، وارتباطه الإيجابي بهذه الطريقة كان يضطهد على موضوع إحساسه بالخير، حتى أننا نتساءل كيف تمكن من تحقيق ذلك.

عندما تتمّ مقارنة الملاحظات من 1874 مع صيغ بعض الصفحات من ريتشارد فاغنر في بايروث، فإن هذا يدعونا إلى أن نعتقد أن هناك شيئاً غريباً، وهذا المفهوم يقدم له نيتشه نفسه بعد عشر سنوات حلّاً صارخاً.

من حقّ أي عالم نفس أن يقول: إنّ ما سمعته في سنوات قليلة من الموسيقا في فاغنر ليس له أي علاقة بفاغنر.

إنني عندما وصفت الموسيقا ديونزيسياً، أُشرت إلى ما سمعته أنا، وقد نقلت كل شيء إلى مفهوم الروح الجديد الذي كنت أملكه في نفسي أنا، والدليل على ذلك (كما يمكن أن تكون الدلالة قوية) هي كتابتي فاغنر في بايروث؛ في كل القصص التي فيها أهمية نفسية لا أكتب سوى عن نفسي أنا، ويمكن استبدال اسمي أو الكلمة: «زراد شت» حيث يحمل النص كلمة فاغنر. إن الفنان الكامل الذي كان موجوداً سابقاً في نفسي، وفي زرادشت، ما هو إلا تصوير لشخصٍ فاغنري.

من الواضح أن هناك في ريتشارد فاغنر في بايروث، العديد من الصفحات والتركيز العام المتمثل في نوع الترحيب الذي سيصل إلى أعلى درجاته في زرادشت. ولكن نيتشه، وعلى الرغم من كتابته، يسهل الأمر كثيراً.

العلاقات هي أكثر تعقيداً، هناك صورة فاغنر وتقييم فنه، والتي لا تختلف عن بعضها البعض عن انتقادات مخيفة نستطيع معرفة أن الكاتب يترك في نهاية المطاف ما كان عليه في وقت سابق من الأوقات سبباً لإزعاجه.

يتم تعليقها إلى فاغنر بطرق التفكير والتعبير التي قد تفرح زرادشت بشدة. هناك تقييمات حول الموسيقا بشكلٍ عام ضد بعضها البعض، والتي سيستخدم نيتشه نفسه فيها في نهاية المطاف في: «إنسان شديد البشريّة». إن العرض المفاجئ لجميع هذه العناصر والعديد من العناوين الأخرى يجعل ريتشارد فاغنر في باروث واحداً من أبرز كتب نيتشه بالنسبة لأولئك الذين يرغبون في تاريخه الفكري، واحداً من الأكثر رغبة في القراءة (إلا أن من يبحث عن المتعة في القراءة، المتعة من قراءة نيتشه وليس تاريخه الفكري، لا يستطيع أن يتحمل الروح، الروح الرائعة التي لا تستطيع أن تفهم ما يفكر به، أو ما يشعر نيتشه به).

أريد أن أبدأ ببطء عن العناصر المختلفة، والتي تتناقض وتقاتل في تفكير نيتشه في الوقت الذي كتب فيه هذا العمل الذي كان يعتبر بمثابة نص أو مشهدية:

على الرغم من أن هذه الدراسة تقتصر على الجمالية، إلا أنه من الضروري، من أجل عدم نفي المسألة، أن نقول كلمة مختصرة عن الوضع النفسي، أو على الأقل في صباح اليوم الذي كان نيتشه فيه نفسه يتحدث عن (وعلى نطاق

واسع) إلهام ريتشارد فاغنر، وتحديداً بطريقة أكثر صرامة من خلال إدراج اسم زرادشت. هذا الوضع النفسي ليس كل نيتشه، إذا كنا نرغب في ذلك فسيكون النصف. إنها الحالة النصف الرومانسية والبربرية التي تحب الكلاسيكيين، اليونان، النهضة، والمتوسط.

وإن نيتشه كفنان، وكفيلسوف، كان أولاً وقبل كل شيء ناقداً قوياً للثقافة الحديثة. في البداية هذا يربط الإشكاليات مع التقديرات - الفزيولوجية - الجمالية الجاهزة. ولكن من الواضح أنه يشعر بأنه محبَب ومحفوف بالإلهامات بشكلٍ غير عادي من خلال سلوكه كنفساني ومشاعره الأخلاقية الجميلة.

يعتبر قيمة الثقافة أو الحضارة من خلال جودة نوعية الإنسان في النخبة.

لكن، في وقت مبكر، نيتشه يرتاب من إعجابات عاطفيّة ومرضيّة من أزماتٍ عميقة في الذكاء، والقدرة على التفكير في النخبة الحديثة:

إحباط من شوبنهاور وفاغنر، والمفكرين والعلماء والفنانين الذين يرتدون علامات القرن التاسع عشر.

كان هذا هو الشعور المبدئي، ومركز التفكير والتحليلات التي قامت بها هذه الروح القوية في جميع الاتجاهات في علم النفس والجمال والتاريخ.

وبما أن نيتشه يتبع هذا الهدف، وبما أنه لا يستخدم الوعي الشخصي للكتابة سوى لتغيير مشاهداته إلى أضواء تتحرك في الموضوع الملاحظ، فإن أعماله هي واحدة من الأهمية في التفكير في القرن التاسع عشر.

لا أحد يفكر أكثر.

لسوء الحظ، ففي الوقت الذي يبحث فيه في حاضره وزمنه، وتحديداً في تجربة تاريخية معينة، ويكتشف (على الأقل) في تجاربه قوانين عامة للطبيعة الإنسانية والثقافة، فإن فريدريك نيتشه يمتلك عقله بشدة. لقد حصل على نظرياته الكبيرة من خلال الاضطرابات المزعجة على الأرجح، ولكن السعادة في فهمها يمكن أن تكون تدهوراً وبعداً عن كل شيء، فهل من الممكن أن يكون هذا أمراً صعباً للغاية، الحصول على بعض الحكمة من خلال خسائر شخصية؟. في أية حال، لا ينبغي أن يكون تاريخ عقله وشخصيته الداخليّة محبّاً له إلى حدّ أن يُفكّر فيما إذا كان يرتبط بالحقائق التي يعتقد أنه قدمها، كحقائق، أو كجزء من مصيره الفكري المأساوي.

وبهذه الصيغة يشير دائماً إلى هذه الشكوك التي يقولها في كثير من الأحيان، الأشياء الدقيقة، زرادشت.

ومع ذلك، لا نجد في تطور الفلسفة النيتشويّة مآسيَ أخرى، سوى تلك التي تم تصورها من قبلها كمأساة. وهناك على سبيل المثال معدل الهلوسات، ولا تُغيّر فكرة نيتشه (فيما يخصّه بشدّة روسو والرومانسيّين)، ولكن في بعض الأحيان يدمر التعبير عن أفكاره الأصليّة إحساساً عميقاً يُغيّر حقيقة ما يفكر به. ولكن كيفية معالجة الفكرة يمكن أن تقلل من قيمة ما يقول: النتيجة هي جزء من الحقيقة.

وبالإضافة إلى ذلك، كان هناك خلفية من الحمَى، والجدل الديني الغريبين في رجلٍ يريد استعادة المفهوم اليوناني للحياة.

من خلال الفكرة القديمة للإنسان العادل الذي يسيطر على نفسه، الفيلسوف

الفني والموسيقي، والبطل اليوناني الذي يتكلم باللغة المُعقَّدة، عاشق للنهضة والشهادة الإيطالية، وأمراء الكنيسة العاشقين للجمال، والذين يخافون من الإصلاح، سوف يتحدث عن حركة الأفكار التي سوف تدفعه إلى هذه النظريات، كما لو أنه يصف رحلة إلى باتموس؛ لتعريض الجروح من الروحيات الحديثة حتى تعطيه نضوجاً من القوة والحب الغامض للعيش، وسوف يذهب إلى إخراجها وإحيائها مع حيرة القديس من «التجديد» و«السلام».

التناقض السريع بين الجودة والشعورية وطبيعة الأفكار، البقاء على الحياة الفردية الرومانسية في تهيئة المبادئ الكلاسيكية، والانزعاج القويم في الخطيئة الفاضلة، هذه هي، أعتقد، ما يجعله يتكون من حالة ذهنية زرادشتية، والتي تتحدد بلونه وسرعته.

بالنسبة لي، أدرك أنني أستمتع بتذوق نيتشه وأستفيد من ذلك، لأن صفحته لا تتناقض مع هذا التخطيط الرومانسي ـ الإبداعي.

فمن الواضح أن ريتشارد فاغنر في بايروث يعيش في هذا الشعور وهذه الطريقة، وربما يكرر ذلك، وهو ما يجعل كلَّ شيء، حسب رأيي، صعباً للغاية.

نيتشه يجعل من فاغنر إبداعاً لكل ثقافة.

كان قد قال في نفسه وفي وقت لاحق: إنّ فاغنر أراد أن يناقش.

لكن في الحقيقة أن نيتشه: عن فاغنر وعن نفسه أراد أن يناقش.

تحتوي الكتب على أجزاء من انتقادات حول الثقافة العلمية والسياسية الحديثة التي تضاف إلى أفضل صفحات ديفيد ستراوس، شوبنهاور المعلم.

ولكن لا يزال يبدو أن الأبطال غير المؤمنين الذين يعلن فيهم نيتشه هذا التجديد العالمي يصل إلى غولغوتا.

هذا فيما يتعلق بالإلهام العام، والحالة العامة المغامرة التي فكر نيتشه فيها في كتابة عمله، آخذين بالاعتبار ما يخصّ الفنّ الفاغنري، والموسيقا.

إنها قضية غريبة جداً في علم النفس النظري، أن نيتشه يستخدم لتعظيم فاغنر الخصائص التي كان يستخدمها في نفسه في روح الضعف.

الفكرة الأساسية من نصوصه في عام 1874 هي أن فاغنر لم يولد موسيقياً، ولم يكن ما هو جميل هدفاً في عمله الموسيقي، بل إنّ فاغنر كان لا يحب الموسيقا، ولكن كان يطاردها كأداة، يستعملها كوسيلة لتخدم أهدافه.

وأن فاغنر لا يحب الفن بشكلٍ عام، بل هو ليس فنّاناً عظيماً، وليس واضحاً في أي نوع من الأشكال، ولكنه ممثلٌ قويّ ومتفوقٌ، ويمتلك قوة السيطرة على زمنه، ويجد في شكل المسرح الذي تزداد فيه كل القوى القوّة الفنية في المسرح، أداة رائعة للسيطرة التي يحاول أن يثبت عقله فيها، وأن يسيطر بها على قلوب الجماهير الحديثة.

وجميع هذه الصفات يمكن العثور عليها في: «ريتشارد واغنر في بايروث»، ولكن مصاحبة لها بعض التشويشات التي تعتبر أقل طاقة منها.

نذكر ما كتبه نيتشه عن طبيعة فاغنر، وعن قوة استعماله الشغفي الموسيقي:

إن شباب فاغنر هو شغفية وسيليّة، ولا تُحدِث أيّ شيءٍ مُستقبليّ.

وكان يتحدث إلى الجمهور بهذه الطريقة:

كان هناك جزء من حياة فاغنر، طفولته، تلك الطفولة التي لا يمكنك الخروج منها دون مواجهة التحديات. لا يوجد أي شيء يبدو أنه يعلنه بنفسه؛ وما يمكن أن ندرك اليوم، ربما على النقيض من المفاجآت، يظهر في البداية من المهارات الأكثر شيوعاً للقلق أكثر من الأمل: روح التقلب والقلق، والرعب العصابي للتفكير في آلاف الأشياء، والمتعة الحبسية في ظروف العقل المرتفعة، تقريباً المريضة، والانخفاضات العريضة من السلام الممتلئ بالروح إلى الوجهات العنيفة والمرحلة. لم يمنح له البيت أية تقاليد أو تدابير فنية، ألوان المسرح والأدب والفن كانت بجانب العلم؛ إذ كان من الممكن أن يعتقد أنه ولِد للشغف.

حتى في وقت ولادة المأساة نسب نيتشه (بصراحة) إلى فاغنر«البلاهة»، بقدر بلاهة رافايل، كورريج، وموزارت، التي تغذّيها المشاهدات الغنية في الحياة نفسها، وليس على أساس هذه العلاقة الأخلاقية، الفلسفية أو الدينية، وأيضاً التي لا تنسى نظرياتها بأيّ شكلٍ من الأشكال، وبأيّ سببٍ نهائي، يمكن أن نسميه، فقط الجمال والروح.

هذا لا يعني بالضبط إلغاء هذا القول، بل بدلاً من التخطيط له، أن ندرك ـ كما يفعل الآن في فاغنر ـ أنّه غامض وأبله.

ويضيف نيتشه: من بين كل الفنانين المعاصرين، إنّ التفكير المتطرف في التعبيرات والتفكير في الحياة الحديثة يتناقض لفترة طويلة جداً، وبعيداً عن الطريقة مع غريزة الوعي والحساسية، وإنّ صوت الكثير من الأصوات يمنع سماع: «الصوت».

تظهر هذه النظرية بصورة قوية.

نحن لا نعتقد أن ذلك حقيقيٌ.

هذا الخلل في الحداثوية الذي يميز معظم أعمال الفن في القرن التاسع عشر، هذا «الملل» الذي وجد فيه كارليول تقريباً كل الأدب الأوروبي منذ روسو، يعتمد على نقص في الذكاء، أو البلاهة.

يبدو لنا أن هذا الفشل نفسه ليس له سبب خارجي بل داخلي:

الولع بالنفس، والأنانيّة.

من وجهة النظر هذه، فإن الاتهامات التي نسمعها عن الأشياء، وتقديراتنا على تلك الأشياء التي لا تنتهي أبداً، وتقديراته في لا ـ بلاهة الفنان الحديث تلخص فيما يلي:

«النوع الغريب من المراهقة، سيغفريد من نيبلوجن، هو الرجل الذي اكتشف صغيراً حياته».

إن شخصية سيغفريد، إعادة توزيع من الشباب الذي لم يعرفه الروح، وليس مباشرة لمشاعر الطفولة، سيغفريد نفسه ليس هومرياً.

لا يخفي نيتشه المبرر بالضبط، بل يقلل أو يزيد، من ذلك ما يفكر به في الأساس، ومن هذا التطلع المفرط والتفكير في أن الفن لم يكن سوى وسيلة لتلبية فاغنر؛ وسيلة يستخدمها.

من ملاحظاته في عام 1874، وكذلك في الملاحظات التي تم اتخاذها لمؤلف ريتشارد فاغنر نفسه في بايروث، يصفه بجميع صفات المتسلط، التسلط الكاذب

الذي يطور في فاغنر الطبيعة التسلطية، إن فاغنر لديه الشعور أنه دون ورثة لفنه، فإن تسلطه لا يسمح له بأن يعترف لأي شخص آخر غيره بتميز، إلا لنفسه.

هناك في فاغنر مزايا خطيرة: طعم الغموض، القلق، حب تذوق الأشياء الفاخرة، الغيرة، إنه دائماً على حق... إن طبيعة فاغنر هي أن يصبح قادراً فقط على السيطرة، ففي هذه الحالة هو فقط في ذاتيته، وهو واثق من نفسه فحسب، متواضع؛ والحدود التي وضعها تجعله غامض، غير متناقض: لا ينبغي أن نكون غير عاديين، ولا نطلب من الفنان أن يجد نفسه في مكانة اللا ـ اهتمام التي نجدها في لوثر؛ ومع ذلك، هناك في باخ وبيتهوفن إشعاع طبيعي أكثر نقاءً.

معنى هذه التعليقات: إنّ فاغنر ذهب إلى العالم الفني «كنابليون» الذي يخلق شعبيته وأعماله الرائعة، وذلك من خلال تدمير الأرضية المستقبلية لأشخاص ـ ما بعده.

وقد استغرق في استخدام وسائل التعبير عن الفن، وعمق الاحساس الموسيقي للمستمع. كان باخ وبيتهوفن يشعران بأنهما يستفيدان من التقاليد التي كانا يضعانها على عاتقهما، لكي يتركاها لمن سيأتي بعدهما بأكثر حب وشفافية.

ويستخدم الخصائص الأخلاقية التي يقدمها نيتشه هنا للغنائي في أفكاره على الفنان. الخطر الذي أدى إلى تدمير الفن، وكان بسبب عدم وجود النظام والنعمة في طبيعته الجميلة. وفي هذا الصدد، فإن الصفات التي يضعها نيتشه على فاغنر تنطبق في عقليته أو أفكاره عن الفنان. يكمن الخطر في أنه لن يمس بالفن، تأتي من خفة في النظام وفي النبل في طبيعته الفنية العبقرية. وفي هذا

الصدد يعتقد نيتشه أن العمر هو التنظيم الأساسي الشخصي، الذي يكفي لنجاح منظومة فنية، معقدة، فوضوية، حين تُنظّم فيها أجزاءٌ رائعة.

هذه الطبيعة تنقسم حسب نيتشه:

بجانب سيغفرييد، وولتر، تانهاوزر، تتقدم ساكس، ووتان. إنهم يدركون الإنسان متأخراً. تانهاوزر ووتان هي إبداعات مبكرة.

في مكانٍ آخر، يصفه بأنه: «مُجرّد رجل غرائزه فقط هي التي تدفعه إلى الفن».

هذه الإشارات النفسية الصحيحة، التي لا ينفيها نيتشه، هي في ملاحظاته. أما في ريتشارد فاغنر، فهو يتكلم كثيراً عن الطبيعة ذات الوجهين لفاغنر، ولكن بالطبع في وجهٍ مختلِف تماماً.

وبالتالي فإننا نحاول أن نقول:

لا، بغضّ النظر عمّا قاله في وقتٍ لاحق، في ذاك التذكير الذي قد يكون قليلاً جداً من كتابه، لم يكن نيتشه الذي كتب هنا.

هل هذه الخصائص مناسبة لـ فاغنر؟، إنها لم تناسب أبداً نيتشه. وأنا لا أعرف حتى كيف يمكنني أن أؤكد التفكير الأخلاقي الذي يثيره هذا النموذج مع: «النظرية ـ اللاأخلاقية ـ معنوية»، والتي يقدّمها نيتشه منذ البداية ويظهرها بالفعل في إلهام أعماله النشطة في صغر سنه: ولادة التراجيديا.

يبدو أن التطور الفكري والإبداعي الذي أحرزه الفنان العظيم إلى أعلى مستوى من قدرته الإبداعية، وارتفاع طموحه في هذا المجال، يوافق التحول العقلاني للإنسان الذي يمتلك إرادة شيطانية.

وعندما بدأت حياته العاطفية والنفسية، بدأت حياته الدرامية.

وكيف تغيرت؟، يبدو أن طبيعته معقولة بشكلٍ مخيف، تفرق في اثنين من الحواس. في نهاية المطاف، يتدفق العبقري، والرغبة العنيفة، الذي يريد ـ على سبيل المثال ـ أن يقطع إلى الضوء في كل الطرق وكل الغابات، ويتطلع إلى القوة؛ إلى القوة الحرة الكاملة القادرة على إظهار هذه الإرادة على الطريق الذي يؤدي إلى ما هو جيد ومفيد. يمكن أن تصبح رغبات هذا النوع من التطلع للنجاح، والتي تتوافق مع الذكاء العميق، إذا عجزت أن تؤدي إلى ما هو سيّئ. في أي حال، كان من الضروري أن يتم العثور على طريق إلى الهواء المفتوح قريباً، وأيضاً أن يصل الفضاء الشمسي إلى الفضاء الكلّي. إن الجهد القوي الذي نراه محظوظاً دائماً في عدم النجاح، وهذا ما يجعله سيئاً، من الممكن يكون في بعض الأحيان بسبب الظروف، أو عدم التغيير في المكان، وليس على نقص القوة.

ومن لا يستطيع، على الرغم من هذا الفشل، أن يترك جهده، يبدأ، على سبيل المثال، في التعامل مع إعصار داخلي يجعله مضطرباً وغير عاديّ. ربما يبحثون في الآخرين عن سبب فشلهم، وربما يذهبون في الغضب الشديد إلى التعامل مع الكون بالذنب، وربما لا يزالون يهربون من كل شيء، في الطرق الخبيثة والخبيثة، أو يمارسون العنف، وهذه هي الطريقة التي تحدثها الطبيعة الجميلة في مسيرها حتى إلى الأفضل. حتى من بين أولئك الذين كانوا يتطلعون فقط إلى تهييج نفوسهم الأخلاقية، السنوبيين والمسيحيين، هناك من هذه الطبيعات التي أصبحت قوية، والمرضى حتى النقطة الأخيرة، من هؤلاء الرجال المضطهدين والمتنزهين عن الفشل. كان هناك روح محببة، غامضة في الجمال

والطمأنينة، مقتنعة بشدة، لا تحب العمل العنيف والتدمير الذاتي، ولا ترغب في رؤية أي شيء لأي شخص، كانت هذه الروح تهمس إلى فاغنر.

من هذه الروحية نلقي النظر إلى جانب آخر من شخصية فاغنر. ولكن كيف نصفها؟،

من الممكن القول: علم النفس العميق.

فقط في الشكل، وهذا الشكل يأتي من باثوس (حزن)، حسب ذوق الفرنسيين. أليس من الواضح أن ذلك لا يختلف عمّا سطره روسو وطلابه عن أنفسهم؟. هذا المزيج من الملائكة والشيطانيّة، من المرض والقداسة، من الفقر والمنطق، من الجحيم والريحان، له أسوأ النتائج.

وكما يتخذ الآن في معظم الأحيان انتقاداته الأكثر سلبية على الفن الفاغنري، سيحتاج نيتشه في وقتٍ لاحق فقط إلى التفكير في هذا النوع من النموذج لتبرير النظرة الرومانسية.

ولكن ماذا عن تطبيقها الآن على نفسه أو على فاغنر؟، فمن الضروري أن يكون هناك عتاب عميق في دواخله النفسية حتى يتم عرض الرجل الذي يصفه تحت هذه الصورة المضطربة، وخاصة الفارغة، والمتناقضة بين التخلي عن أقوى الوسائل العنيفة والهزيمة المتناهية، كما هو موضّح من قِبله كمجدد للثقافة الفكرية والسياسية والأخلاقية، ومعلم للأفكار والأحاسيس والممارسات.

وفي هذه الحالة، وبعد أن حاولنا التمييز بين التفكير الباطني، والتفكير الظاهر للعامة لنيتشه فقط الفرق بين النموذج، يجب علينا الآن أن ندرك مدى التناقض

الساطع والمثير للفضول.

ماذا قال نيتشه في رسالته عام 1874؟.

هذا ما قاله:

كيف استطاع فاغنر أن يجمع أتباعه؟.

هؤلاء الأتباع كانوا من المغنين، أصبحوا مثيرين للاهتمام كالفنانين الدراماتيكيين، وبالتالي كان لديهم طريقة جديدة للقيام بذلك، ربما مع قليل من الصوتية، هم موسيقيون تعلموا من المعلم وسائل أكثر فعالية: يجب أن يكون الكلام مثيراً للجدل، حتى لا يمنعك من أن تتعرف على ما هو العمل نفسه.

موسيقا الأوركسترا والمسرح، كانوا في السابق مؤلفين مجهولين، يمارسون الممارسات الماديّة للتعبير عن جمهورهم والترحيب به، والذين تعلموا كيفية التعامل مع آثار الألوان في الفاغنرية، والأشخاص البائسين الذين يعتقدون أن لديهم شيئاً من الربح في كل التغييرات، وأشخاص يعجبون من كل ما يسمى: «بالمرحلة»، ويضجرون من الموسيقا السابقة لفاغنر، لقد وجدوا أن الأمر صار أشدّ وطأةً عليهم الآن، وخاصة أولئك الذين يجدون أنفسهم أكثر قلقاً على كل ما هو مفرط ومتكرر.

كان يحيط نفسه أحياناً ببعض العازفين، أو في أحيان أخرى ببعض المؤلفين. كان لديه أيضاً كتّاب ومؤلفون أدبيون يحملون جميع أنواع الطلبات المظلمة على الإصلاح؛ فنانون يحبون الحياة المستقلة.

وقد كتب هذا أيضاً:

يجب أن نتفكّر جيداً في أي نوع من العصور نشأ فيها هذا الفن هنا:

عصر من العصور المفقودة أو التي في طور الفقدان، تلك التي لا تنسى، ولا تسامح، قاسية، وليس فيها شكل، ولا يبحث في أصلها، يائسة تقريباً، واعية بالكامل... وعنيفة.

ريتشارد فاغنر في بايروث هو استجابة أو تبرير؟، ولكن ما هو معنى هذا التبرير؟!.

إن مدرسة فاغنر في الفن هي مدرسة بطولية.

بالنسبة لي فإن بايروث تعني التدريب الصباحي المكرس للقتال النهاري.

في أي قتال؟.

القتال الذي يمثله هو في إسهامات للقتال الحقيقي في الحياة؛ والمشاكل التي يعيشها هي إسهام في حسابات معقدة للغاية من الأفعال والطموحات البشرية في وجه العنف والكذب، واللا ـ عدالة. إن فاغنر لا يحتل أو يسيطر على هذه المعركة، وإنما تمنحه للأرواح القادرة:

هنا نواجه تعقيداً بين الفن الذي يعالج التعقيدات، أو الفن الذي يمنح الأشياء بساطة أكثر من التعقيدات.

على نقيض الفن الحديث الذي يطرح نفسه كمُحرّك للا ـ مبالاة أو العكس، أو بتنويم الوعي السيئ، فإن نيتشه يسمي فاغنر هنا: حامل الضوء، إنما هذه الخاصية للفن الحديث، ألا تقترب مما يشرحه حتى الآن عن فاغنر؟.

واحدة من الأفكار التي يركز نيتشه فيها كثيراً في ريتشارد فاغنر في بايروث هي أن فاغنر، ومن خلال إلهامه، وتقليد الروح الشعبية، يمكن لمجتمع متسلط، وبالتالي فهو محرر ومعلم الشعب.

لقد أصبح ثورياً من خلال الشفقة على الشعب.

ومنذ ذلك الحين، كان يحبه ويحترمه كما كان يحترم فنه، لأن، ولسوء الحظ، في نفسه وحده، في هذه الشعوب المفقودة التي لم تكن قادرة على أن تصنع صورةً لها، والتي كانت تمارسها بشكلٍ مصنوع، كان يرى الآن المستمع الوحيد الذي يستحق قوة العمل الفني الذي كان يتحلى به، وهذا الشعب قادر على الشعور به.

في حين أنّه كان يواصل بشدّة أعماله الكبيرة، ويضيف تقسيمات إلى مجموعاته الموسيقية، حدث شيءٌ ما يجعله يشعر بالقلق:

جاء أصدقاؤه معلنين له عن حركة داخلية لعددٍ كبيرٍ من الأنفس ـ لم يكن «الشعب» الذي كان يتحرك ويدعو هنا، كانت هناك حاجة إلى الكثير، ولكن ربما كان الأصل مصدراً أولاً للعيش المستقبلي كهدف التكامل في مستقبل بعيد، إنساني حقيقي.

في المقابل، فإن عمل فاغنر هو في كل تعريف للكلمة: «الخبر الجيد».

إنه يتمثل في التجديد، وتجديد المجتمع من قبل الشعب، ولكن كيف كان يتحدث نيتشه في كتاباته عن رسالة عمل فاغنر إلى الشعب؟.

لا ننسى هذا:

إنها لغة المسرح، تلك هي التي يتحدث بها الفن الفاغنري؛ إنها لا تنتمي إلى الغرفة. إنها تعبير عن الشعب، وهو يُطلَب جعل ما هو أعلى من ذلك أكثر نبلاً. يتعلق الأمر بالضغط على الفوضى الشعبية، وعلى مسافة طويلة وتشكيل الفوضى الشعبية. وكان ذلك مثالاً أو تعبيراً: المقطوعة الإيقاعية: «مارش إمبراطوري».

يمكننا أن نظهر الأمثلة على هذه المقاييس العنيفة من الأفكار والمشاعر، فمن الواضح أن هذه الأمثلة تدخل في النطاق الخصائصي لمثل هذه المسألة.

إن حلاً سهلاً هو الحل الذي طرحه لنا نيتشه نفسه، والذي تم رفضه جزئياً:

في رسائله، يضع فاغنر على فاغنر حاله أو ذاته، وفي كتاباته العامة، يُقدّم فاغنر على أساس نيتشه.

إن بناء الثقافة الأوروبية التي يتحدث عنها هنا هو نفسه، هو زرادشت.

لسوء الحظ تمنعنا الفلسفة الأساسية من التفكير بأن هذه التغييرات كانت ملموسة. إن نيتشه يبحث بطبيعة الحال عن نفسه في الجوهر الذي يبدو أنه يغنيه.

الآن، لا يوجد حالة من الروح أو الروح الأكثر غضباً، أسوأ من الحالة التي يعيش فيها المؤلف مع شخصيته إلى درجة أنه ليس قادراً على التعامل مع أي شيء آخر من ذلك، بغضّ النظر عن الهدف المفاجئ للكتابة.

إن هذا الغرض لا يتوقف عن تثبيت نفسه إلى حد معين، وتتلاشى الخصائص، ويتحرك الفكر في منطقة غير مسبوقة، والتي لا تكون أياً من أي من أي؛ هذا هو

السبب في أن ريتشارد فاغنر كان في كل شيء.

ومن المقرر أن يشارك في هذا التناقض، وأن يختار ريتشارد فاغنر لتعظيم فاغنر، الذي لم يشك في ثقته فيه أحد، إن الجزئية النيتشوية في البداية كانت غريبة جداً، ذلك الذي تم تشكيله من قبل نيتشه في كتابة استدعاء للكاتب والفن الذي كان غامضاً في حد ذاته، يمكن أن يكون من وجهة نظر معينة، وحتى في مكان معين، في وسط هذه الملاحظات الأكثر إثارة للجدل، فإن النصوص التالية، على الرغم من أنها تؤكد بشكل واضح الإشكالية والضغوط، تبدأ، إذا أردت أن أقول ذلك، في الإفصاح.

لا الموسيقا، ولا الشعر، ولا المسرح، ولا الفن السينمائي في كثير من الأحيان يهمون، حتى الفكري، أيضاً، ولكن كل ما يبدو على نطاق واسع هو واحد في المرتبة ذاتها.

في الواقع من الممكن أن يدمّر واغنر ما في ألمانيا من طعم الفنون الخاصة التي تتذوقها بشكلٍ منفصل. ربما كانت النتائج من أعماله هي التي جعلت الصورة الثقافية كاملة، والتي لا يمكن تحقيقها من خلال إضافة المهارات والمهارات الخاصة.

لديه شعور من الوحدة في الاختلافات، لذلك أعتقد أن نيتشه مصدر ثقافة.

بمعنى آخر، كل العناصر التي يتكون منها الفن الفاغنري، من أعمال الفن، والمسرح، والموسيقا، والتصميم، والانتقال، هي على سبيل المثال: قيمة قليلة.

الجمع بين كل هذه العناصر من أجل تأثير كبير، من وجهة نظري هو أقل فنية.

ولكن هناك شيء عظيم وضروري في المبادرة القوية لانضمام كل هذه العناصر، مع التركيز في عمل واحد على أدوات كل الفنون، وهذا ليس كل شيء. فاعتبر فاغنر أعماله كمركز جديد من الرؤية للدين والسياسة والأخلاق. كان يريد أن يكون إصلاحياً عالمياً.

لكن إذا كانت هذه المبادرة للتجديد وتجديد جميع أجزاء المؤسسة والثقافة الإنسانية، قد اعتبرت ضرورة حقيقية في العصور الحديثة، فليس من الضروري أن يدرك فاغنر المبادئ الحقيقية والطريق الحقيقي للشأن الكبير، فمن الواجب أن يدرك هذا الضرر ولا يحاول أقل.

من خلال تثبيت كل الفنون، بأية وسيلة، على وظيفة لم تحصل في أي وقت مضى، على حد تعبيره، على الرغم من كونها قريبة جداً من التكيف في المستقبل، فإنها تضع في الاعتبار كل العناصر الجمالية، وبالتالي جميع عناصر الثقافة والطبيعة والرقابة الاجتماعية.

لأن فاغنر، وبعد إزالة كل القوى الجمالية من مجالاتها، وأهدافها، ومهاراتها التقليدية، أصبح هناك «محاكاة» معقدة، وبدأ تجسيدها في أعماله الفنية، على الرغم من أن هذا التجسيد هو في الأصل ضعيف وجاذب، إلا أن فاغنر يستحق أن يُسمى: «مُبسّط العالم». هذا هو العنوان المناسب لجميع الأفكار التي نشأت فيها الامتيازات العظيمة والتجديدات.

هذه أعتقد أنها فكرة أكثر أو أقل معقولية، تمت إضافتها إلى الأسباب الحساسة من الصداقة والتفكير، وهذا ما أدى إلى وضع القلم في يدي نيتشه المُحتفِل بفاغنر. من المهم أن نلاحظ أن ذلك يسمح له بتوضيح جزئي، فاغنر في

نظرياته الخاصة، والرغبات، والإنسانية، دون أن يكون غير جدي بالكامل. هذه فكرة يجب أن تسمى ثقافية ونبوءة لا تستطيع قياسها، وخاصة أنك تريد أن تثبتها بنفسك. ويعني ذلك أنها توفر تفسيراً شاملًا لـ «ريشارد فاغنر» في بايروث، وهو ما يُخفَف في نطاق واسع من الغضب المنطقي والأخلاقي الذي سيأتي من مقارنة مفصلة مع محتوى هذه الكتابة النقدية مع الملاحظات الشخصية من نيتشه حول «فاغنر».

بالإضافة إلى ذلك فإن ريتشارد فاغنر في بايروث، يتطرق إلى نظريات مميزة حول الموسيقا بشكل عام.

واحدة هي مجرد توسيع فكرة نيتشه المعروفة بالفعل حول السيادة في الفنون الموسيقية، وإذا تمكنا من بحثها في تطبيقاتها على مسألة طبيعية محددة (الترابط بين الموسيقا والمسرح)، فليس من المستبعد أن نتعرف على السبب الحقيقي الذي يتوقعه نيتشه من تأثير الموسيقا على تحديث كامل للعلاقات بين البشر.

وهناك مأساة تزداد اليوم بعيداً عن الثقافة الشعبية، في كل مكان تتعرض اللغة للأمراض، وفي كل تطور للبشرية يرتفع الضغط على هذا المرض العنيف. وهذا المرض سببه أن اللغة التي هدفها الأساسي والبدائي هو التعبير عن الشعور، تتمتع، مع التقدم العلمي والمدني، بتعبير المفاهيم الخاطئة أو المجردة.

وقد ضعفت في ذلك إلى حدٍّ ما، وفقدت عظمتها الأصلية وأصبحت «غير قادرة على الخدمة التي هي فكرة وجودها الوحيدة أو الأساسية، وهي مساعدة أولئك الذين يعانون (أي البشر) من تفسير بعضهم البعض حول معاني الحياة

البسيطة». وبالإضافة إلى ذلك فقدت لغة الاتصال مع الطبيعة، وقد أصبحت بنفسها قوة تدمير لعقول البشر، وأصبحت الأفكار الكبيرة، واللغة الصوتية بدلاً من الأفكار الصادقة في العقول المصنوعة.

وإذا كان في الإنسانية التي تعاني من مثل هذه الجروح العميقة، يتصوّر الموسيقا من معلمينا الألمان، فما الذي يجعلنا نسمعها؟. هم لم يحددوا شيئاً سوى الشعور الصحيح الذي هو مناقض لكل العلاقات، من كل ما يجعل الإنسان غامضاً وبديهياً للإنسان، هذه الموسيقا هي عودة إلى الطبيعة، وفي الوقت نفسه هي تهيئة الطبيعة وتغييرها؛ لأن في الروح البشرية الأكثر حباً، يظهر الامتناع عن هذه العودة للطبيعة، ففي فنهم يلقون الضوء على هذا الغذاء الذي يتحول إلى الحب.

يمكن أن نسأل نيتشه عن حقيقة ما إذا كان، في قصائد غوته، والروايات الألمانية الكبرى، فإن اللغة ضئيلة جداً، ومريضة، وأنها غير قادرة على التعبير عن أسرار القلب.

ولكن من الواضح أن هذه النظرية، كعقيدة، يجب أن تضع في الاعتبار المشاكل الرومانسية الكبيرة. ومع ذلك، فإن الاتجاه هو مهم جداً، وكل ما تستطيع فعله، أن تفرض على الموسيقا وظيفة القصيدة.

كما يقول نيتشه: لا يمكن لأي قصيدة أن تملأها. أليس من المهم أن أصبحت الاهتمامات أقل تعقيداً، وأن العادات الأساسية في الموسيقا تساعد على تثبيت ردود الفعل على الايقاعات الأكثر غرابة وألوان الذكاء في القصيدة؟.

من التقييمات التي تم تداولها الخصائص المرتبطة بالموسيقا القديمة

والمعاصرة والمقارنة بينها. نيتشه لن يتوقف عن التعبير عن هذه المقارنة، والتي من الممكن أن نقول إنها ستقدم الأساسيات لأفكاره الموسيقية النهائية.

إنه مسبقاً يظهر في هذا الموضوع غريباً وناجحاً، على الرغم من أنّ الاهتمام بالنقديات في الموسيقا الفاغنرية يغير إلى حدٍّ ما وجهة نظره التاريخية. ويقول إن المؤلفات الموسيقية قبل بيتهوفن كانت تعتمد على حالة عاطفية محددة، أو شعور محدد، وتتطلع إلى خفض التعبير دون أن تدرك أيضاً أن الأجزاء نفسها يمكن أن تشير إلى دمج أكثر من شعور أو عاطفة من خصائص أو ألوان مختلفة، مما قد يحدث في إزالة النمط الموسيقي: STYLE MUSICAL

لا يمكن أن تكون الحالة العاطفية التي يمكن أن تستمر لفترة كافية لدعم التطور الموسيقي الطويل والمتوسط نوعاً من العنف؛ لذلك فقد كانت الموسيقا القديمة محدودة في ترجمة الشعور السلبي، الصارم، المعتدل؛ ومن هذا المنطلق كانت رغبته.

تنشأ الحرارة في الحياة عندما يتم الاعتماد على موضوعين من خصائص عاطفية متناقضة في جزء واحد من مقطوعة موسيقية، واحدة قوية، الرجل، والأخرى رقيقة: المرأة.

(نحن نعلم أن شكل السمفوني لا يزال مبنياً على هذا النوع من الموضوعات الناشئة، ويعتقد العديد من الفنانين أن هذا ليس شرطاً تقليدياً محلياً في الفنون العنصرية، كما هو الحال مع الوحدة من الوقت والمكان في سمفونياتنا القديمة، ولكن هو شرط يوصي به العقل والطبيعة من الأشياء، مثل الوحدة العملية في المسرح. كان بيتهوفن أول من كشف في الموسيقا لغة جديدة، لغة الشغف التي

كانت حتى الآن محظورة.

ولكن لأنّه يشعر بالفعل بأنّه مكتمل من خلال الشكل التقليدي، فإنّه كان يعاني من تناقض جذري بين ما أراد أن يقول، وما اللغة التي يمكنه أن يقوله بها. لأن العاطفة هي في الأساس دراماتيكية، وهي تتصرف ضد الروح بأكملها، ضد نفسها، وتتراجع من التفكير إلى الاكتئاب، والتأمل والتخوف، وتذكر وتخوف، وتقدر وتذلّل. كان الشكل القديم مسطحاً على المعتدل أو الرفيع من إرادة الروح في قدرتها على الاستقرار والالتزام بالذات. يشرح نيتشه بسهولة وعمق كيف حلّ بوتوفان بطريقته الأخيرة الصعوبات التي كان يعاني منها فنه في ذلك الحين. في تطور الشغف الغامض، يختار النقط المعزولة، والجمل القصيرة، ويجسدها في الحقيقة التفصيلية في أجزاء متتالية من العمل الموسيقي الآلاتي، مما يترك للمستمع إليه التفكير في الرؤية الموسيقية وتكوين مؤلف جديد، وبالتالي تعزيز الوحدة المؤلفة لكل جزء مع الحرية المزدوجة للكل.

من هذا التفكير السريع في تاريخ الموسيقا ينبع موضوع مهم في نيتشه ذاته، وفي الرؤية التي منحها لفاغنر، وما قام به في هذا المجال الفني:

كان جليّاً أن كل جهود فاغنر كانت في العثور على كل الأدوات التي تساعد على التفكير الواضح، أو على الوضوح. لذلك كان من الضروري، أولاً، إزالة العادات القصيرة والمتطلبات من الموسيقا القديمة للأوضاع العقلية، وخلق موسيقا تكون حركة الشعور والحب نفسه في شكل صوتي، لغة في معنى محدد تماماً.

كل الموسيقا السابقة، والتي تمثلها فاغنر، تبدو ضعيفة أو خائفة، كما لو أنه

لم يكن لديه الحق في النظر إليها من جميع الأطراف، وكما لو أنها كانت خائفة أو خجلة. يكتشف فاغنر كل مرحلة ونقطة من المشاعر بأكملها وأسرعها، ويأخذ في يديه الشعور الأكبر، والأصغر، الأبعد، الأقصر، دون خوف من التخلص منه، ويحتفظ به كشيء أصبح صلباً وصعباً، حتى لو كان يبدو لنا جميلاً وهزلاً مثل فراشة.

لم يكن في الموسيقا الفاغنرية ما هو ليس دقيقاً، لا يوجد لديها أي نوع من التوجهات العاطفية؛ كل ما يتحدث من خلالها، إنسانية أو طبيعية، لديه حبٌ فرديٌ صارمٌ؛ فالنار والإعصار يحدثان في ذاته قدرة امبراطورية مرآتية.

هذا الوصف للموسيقا الفاغنرية يعود بنا إلى قولنا المستمر: التناقض والتوافق.

التناقض بين التفكير في التقدير الذي نقول فيه أحد الأشياء هنا، والتكذيب الذي يقول لنا أو يرينا في أي مكان آخر هو هذا الشيء نفسه، والتوافق بين الخصائص التي تستخدم في تعبير التفاؤل أو المراجعة النقدية.

أليس هذا «الوضوح»، هذا الكمال، هذه «الحقيقة» أو «الإنسانية ـ الطبيعية» الموسيقية، هو ما نراه في النهاية الذي يكرهه نيتشه في فاغنر؟، أليس من الممكن أنه يقول أنه من خلال استخدامه في تصفية حركات المشاعر في صراعها العنيف، أخرج فاغنر من الإمكانات، الاحتمالات في الوجود الموسيقي؟، (الوضوح الفاغنري).

أليس من الممكن أن يضاف إلى ذلك أنّه لم يخلق لغته الموسيقية التي تهدف إلى تمييز كل شيء، وتصوير كلّ شيء، حتى ما لا يقلّ عن الموسيقيّة، إلا من

خلال مجموعة من التقدمات، وأيضاً «التقديرات» التي تمّت من كل الموسيقا السابقة؟.

من الضروري أن يكون هناك موسيقا سابقة على شخص مثل فاغنر تدفعه في موسيقاه، حيث تمتلك العواطف غير المحدودة شكلاً ملموساً ومستقيماً للتعبير.

ولكن إذا كان هذا هو الحال، فإن هذه «الموسيقا القديمة للمشاعر المحددة» التي توفر لفاغنر كل العناصر من لغته، وهي ليست سوى موزاييك له، تتجدد فقط من خلال العديد من المفاهيم التي «ترابطت» معها في النهاية.

مع الطبيعة التي لا تحتوي على أي نمط، قال نيتشه: الفن ليس له أية علاقة. كان ذلك على سبيل التهكم مما يصفه الآن بأنه كان لبيتهوفن من ضغط. إن كان بيتهوفن قد وضع في سرير الموسيقا حفرة من الحساسية والحب، فإنه فنان عظيم لأنه كان قادراً على القيام به دون أن يحرق الأطراف.

وبما أن قوة الحجارة لا تظهر إلا عن طريق مقاومة الصخور، فلا يمكن أن تظهر الموسيقا الجميلة إلا من خلال القتال ضد القدرة والتأثير العالي، ضد ـ الشكل، والقواعد الموسيقية الملكية، والطريقة التي تتحكم فيها.

أن نعطي طريقة ـ شكلاً ـ نمطاً ـ حياةً للشغف: «أليس هذا كل ما هو الفن عليه؟».

كانت هذه منذ رعونة شبابه أفكار نيتشه حول الموسيقا، والفن الجمالي الموسيقي. لم نستطع إلا أن نحاول جاهدين تقريب أفكاره ونصوصه، وتبسيطها قدر الإمكان، رغم تجردها في الكثير من الأماكن، وكان الهدف من هذه الدراسة

أن نلقي الضوء على الفاغنرية كمنهج موسيقي في الدراسات، وفي الدراسات التي ستلي لإشعال هذا المعتقد الفاغنري.

انتهت